

المكتبة الثقافية

٣٨

# طاغور

## شاعر الحب والسلام

الدكتور شكري محمد عياد

وزارة  
الثقافة والإرشاد القومي  
إدارة العامة للثقافة

أول يونيو ١٩٦١



المكتبة الثقافية

٣٨

طاغور  
شاعر الحب والسلام  
الدكتور شكري محمد عياد

وزارة  
الثقافة والإعلام  
إدارة العامة للثقافة

اول, وثية ١٩٦١

الناشر



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١



## مقدمة

هذا الكتاب الصغير الذى يصدر بمناسبة الذكرى  
المئوية لمولد طاغور ، هو تحية للشاعر الذى وهب  
حياته لرسالة الحب والسلام ، ولكنه يطمح أيضاً إلى أن يكون  
دراسة .

لقد عاش طاغور ثمانين سنة ، وبدأ يكتب قبل أن يتم العشرين  
ولم يتوقف عن الكتابة إلى أن مات . ففي حياته ستون عاماً من  
الإنتاج الأدبى المتصل . وقد مارس كل الفنون الأدبية الهامة :  
الشعر والمسرحية والرواية والأقصوصة . ولم يكن أديباً فحسب ،  
بل كان مع ذلك مريئاً أنشأ مدرسة وأدارها ليطبق نظريته  
فى التربية ، وكان وطنياً شارك فى الأحداث الهامة التى مرت بها  
بلاده فى تلك الحقبة الطويلة ، وعده كثير من الناس فيلسوفاً لأنه  
كان مفكراً له نظرة متكاملة إلى الحياة .

فكيف تطمح مثل هذه الرسالة الصغيرة إلى أن تكون  
دراسة لإنسان بلغت حياته من السعة والخصب وتعدد الجوانب  
هذا المبلغ ؟

إنها تحاول أن تعرض طاغور من خلال بعض أعماله الفنية

الكبرى التى تعبر عن الأفكار الأساسية فى سائر أعماله الأخرى .  
وهى وإن اتخذت شكل السيرة التى تبدأ من المولد وتنتهى عند الوفاة ،  
فقد حاولت أن تكون سيرة أفكار أكثر من سيرة أحداث .  
والهدف من ذلك أكثر من أن يخرج القارئ بصورة مكتملة  
— على صغرها — للشاعر الإنسانى العظيم . إن الهدف هو أن  
يحب القارئ هذه الصورة ، ويتطلع إلى استكمال خطوطها  
وألوانها . ولئن أصابت هذه الرسالة الصغيرة ذلك الهدف الكبير ،  
إنها إذن لجديرة بأن تحمل اسم شاعر الحب والسلام ، الذى  
وسع قلبه العالم كله .

شكرى محمد عباد

## فتى البنغال



**بنغال** في أواسط القرن التاسع عشر ...

« وفرة في الطبيعة ، ووفرة في الناس ، ووفرة في الآلة ، وفقير في الأموال .

كانت الهند في العصور الوسطى مضرب الأمثال في ثروتها ، وكان اكتشاف طريق مفتوح إلى هذه الثروة هو ما حفز ملاحى البرتغال والأسبان إلى الدوران حول العالم ، حتى اكتشفوا عالماً جديداً في الطريق . كانت البنغال « مخزن غلال »

لشعوب العالم ، وكانت المدن الصناعية مثل دكا ومرشد آباد تصدر إلى العالم الغربي المنسوجات القطنية والحريرية والزجاج والخزف والحديد ، وقد وصف « كلايف » مبعوث شركة الهند الشرقية البريطانية مدينة مرشد آباد فقال إنها : « تعادل في اتساعها وكثرة سكانها ووفرة ثرواتها مدينة لندن » . وكان في الهند نظام اجتماعي مستقر في القرى والمدن .

ولكن الهند ، كغيرها من بلاد الشرق ، كانت تفتقد شيئاً . كانت تفتقد ذلك الإيمان المطلق بالعقل ، وتلك الرغبة المشتعلة في الكسب ، والقوة ، والاستيلاء . ولذلك كانت تعيش في هدوء أقرب إلى النعاس .

وصحت الهند على أفطع كابوس استعماري رآه الشرق . صحت على فئة من المغامرين جاءوها من جزيرة نائية وراء البحار باسم التجارة وفي أول الأمر لم ير الهنود بالتجارة بأساً . فقد كان التجار العرب والمسلمون منذ أقدم العصور محبوبون العالم ويزيدون في سعادة أهله . ولكن هؤلاء « التجار » القادمين من وراء البحار كانوا طرازاً آخر من الناس ، فقد كانت تلتهمهم رغبة الكسب والاستيلاء التي لم يتخيل الهنود أن لها كل هذا السلطان على الناس ، ولم يكن يردهم وازع من خلق أو ضمير ، فقد كان من هؤلاء التجار من يمارسون القرصنة فعلاً



إلى جانب التجارة ، وكان هم مغامري « شركة الهند الشرقية »  
التي حصلت من التاج البريطاني على احتكار التجارة مع هذا القطر  
الغني ، كان هم هؤلاء المغامرين أن يحصلوا على أكثر ما يمكن من  
ثروات الهند ، بأقل ما يمكن من المال .

وكانت طريقتهم في المساومة هي القوة المسلحة .

وفي سنة ١٧٥٧ حدثت موقعة « پلاسى » بين قوات شركة  
الهند الشرقية وقوات سلطان الهند وأمير البنغال ، ورشا الإنجليز  
أحد القواد الهندود فضمن لهم النصر ، واستتببت للشركة السلطة  
في البنغال ، ثم في سائر أقاليم الهند .

وفي سنة ١٧٦٢ - أى بعد ذلك بخمس سنوات - شكاهوآب  
البنغال - أى أميرها - إلى الشركة من معاملة وكلائها فقال :  
« إنهم يستولون بالقوة على البضائع والسلع من الفلاحين  
والتجار وغيرهم لتاء ربع قيمتها ، ويجبرون الفلاحين وغيرهم  
بطرق العنف والقهر على أن يدفعوا خمس رويات في بضائع  
لأتساوى أكثر من روية واحدة . »

وهكذا كانت ثروة القارة الهندية تنتقل بالنيب الصريح إلى  
الجزر البريطانية .

وليس هنا مجال تفصيل الفظائع التي ارتكبها الاستعمار  
البريطاني في الهند ، ولا أطوار هذا الاستعمار . وإنما نريد أن

نرسم صورة للبيئة المادية والفكرية التي نشأ فيها شاعرنا  
رابندرانات طاغور .

ولذلك تتجاوز هذه الأحداث الهامة إلى سيرة رجل ذي شأن  
كبير في تاريخ الهند الحديث . هذا الرجل هو راموهان راى  
( ١٧٧٢ — ١٨٣٣ ) الذى يعد أبا الإصلاح الدينى والاجتماعى  
والسياسى فى البنغال . إن سيرة هذا الرجل أشبه بمزيج هندى  
من على مبارك ومحمد عبده ، تتمثل فيه صحوة الهند على ذلك  
الكابوس الاستعمارى الرهيب ، وتفكيرها فى أصل الداء  
وطريقة العلاج . فقد أتقن راموهان راى فى شبابه اللغات  
البنغالية والفارسية والعربية والسنسكريتية ، وألف كتباً بالعربية  
والفارسية ، ثم أتقن اللغة الإنجليزية حتى كتب بها ، ودافع  
عن حرية الصحافة ، ودعا إلى الأخذ بالتعليم الحديث ، أى إلى تعلم  
علوم الغرب وفنونه ، لأنه رأى — كغيره من مصلحي الشرق  
فى هذه الفترة — أن طريق الخلاص هو فى اقتباس أفضل  
ما جاءت به المدنية الغربية مع المحافظة على التراث الصحيح لحضارة  
الشرق . ولكن الجهد الأكبر الذى نذر له نفسه كان فى تنقية  
العقيدة الهندوسية من بدع العصور المتأخرة والعودة بها  
إلى منابعها الأولى . فالدين فى الشرق ولا سيما الهند هو قوام  
الحياة كلها . وقد كانت الصدمة الشديدة التى لقيها شعب الهند

على يد الاستعمار البريطاني داعية إلى أن يتجه المفكرون الهنود إلى الإصلاح الديني أول ما يتجهون ، لأن إصلاح الدين معناه عندهم إصلاح نظرة الشعب إلى الحياة ومسلكه فيها ، ولم يكن ثمة سبيل إلى مناهضة الاستعمار إذا بقيت نظرة الشعب إلى الحياة فاسدة ، ومسلكه فيها خاطئاً .

والديانة الهندوسية من أقدم ديانات العالم ، فكتبتها المقدسة الأولى ، « الثييدات » ، ترجع إلى ألف وخمسمائة سنة قبل الميلاد ، وقد مرت بمراحل كثيرة ، ووسعت مبادئ متناقضة ، ومع أنها رأت منذ البدء روحاً واحداً يهيمن على كل شيء ، فإنها لم تقيم قط بعمل ثوري نحو الآلهة القديمة الكثيرة ، فظلت هذه الآلهة تعبد وتقدم لها القرابين ، وكان منها ما يرمز إلى قسوة الطبيعة ، كالإلهة « كالي » إلهة الهلاك والدمار — وكان منها ما يرجع إلى أقدم العبادات الطوطمية ، كاللهة القرى التي كان بعضها يصور بصورة الحيوانات .

ولم تكن الديانة الهندوسية تقتصر على عبادة الأصنام ، بل كانت تحتوى على عادات فظيعة ، كمادة حرق الأراذل مع أزواجهن المتوفين ، التي بقيت إلى القرن التاسع عشر ، وعلى مبادئ شديدة الخطر في تكييف سلوك الإنسان .

فمنها المبدأ الحلولى المفرط الذى يكاد يزيل الحدود بين الخير

والشر . وهناك قصص تروى حول تأثير هذا المبدأ في سلوك الرجل الهندي ، من أعجبها قصة ذلك الشيخ الهندي الذى قال لجندى إنجليزى وهو يطعنه بسنان بندقية : « وأنت أيضاً هو » ومن هذه المبادئ مبدأ الطبقات الذى يجعل الناس طوائف أطهاراً وأنجاساً ، ويقطع وشائج القرابة الإنسانية بين أبناء الوطن الواحد ومن المبادئ الهندوسية أن الحياة المثلى هى الوصول إلى حالة من الاستغراق تنسكر كل حركة فى الحياة ، حتى يتحد المرء بالمطلق الذى لا يتغير ، والذى هو فوق الخير والشر . وهذا هو ما يسعى إليه فقراء الهندود بعباداتهم المضنية ، فهدفهم الأسمى هو « النرقانا » أى فناء الذات الإنسانية فى براها ، وانقطاعها عن العالم ، وتجردها من كافة العواطف الإنسانية .

وأخطر من هذا كله أن الديانة الهندوسية مع كثرة مالها من الكتب المقدسة لا تميز من بين هذه الكتب قانوناً عاماً هو أصل الديانة . ومن هنا وجد عندهم نوع من الكتب الدينية التى يؤمن بها طامة الشعب ، مع أنها تنطوى على أفكار مفحشة ، وهى التى تسمى « الپورانات » .

لم يخف على « راموهان راي » أثر هذه العقائد كلها فى إفساد روح الشعب وإضعاف حيويته ، فوجه همه الأكبر إلى مقاومة الخرافات والبدع الضارة ، ومهاجمة ما انحرف إليه



البراهمة من عبادة الأوثان ، مؤكداً أن ذلك كله مخالف لتعاليم كتبهم الأولى التي يدعون توقيرها وطاعتها . وكانت كتابات راموهان راى الأولى بالعربية والفارسية تدل — كما أشار مؤرخوه الهنود — على تأثر واضح بمذهب الاعتزال عند المسلمين ، ومعلوم أن المعتزلة كانوا أشد الفرق الإسلامية إيماناً بالعقل ، وتأكيذاً لإرادة الإنسان ، وتفلسفاً في العقيدة حتى وصلوا إلى تأويل صفات الله من العلم والقدرة والرحمة .. الخ . بحيث لا يقع في وهم وإهم أن لله سبحانه وتعالى شريكا في الملك ، كما كان اليونان القدماء يتصورون — مثلاً — أن هناك إلهاً للحكمة وإلهة للشعر وإلهاً للحرب ... الخ وهكذا أراد راموهان راى أن يرد الديانة الهندوسية التي وسعت آلهة كثيرة إلى التوحيد النقي والتزيه المطلق . على أنه لم يخرج على الديانة الهندوسية ، بل عد هذه الأصول هي الأصول الحقة للديانة الهندوسية ولغيرها من الديانات أيضاً ، وأسس جمعية إصلاحية دينية انضوى تحت لوائها جميع أنصار التقدم في البلاد ، وهي جمعية « براهما ساماج » .

وكان من هؤلاء « دندرانات طاغور » والد شاعرنا رابندرانات ، الذي خلف راموهان راى في رئاسة الجمعية . وكان

من أسرة ذات مكانة و ثراء ، تولى رجالها مناصب هامة في ظل  
الأمراء المسلمين — ولقب الأسرقة في البنغالية «تها كور» ومعناه  
السيد أو المولى — إلا أن صلتهم بالأمراء المسلمين جعلت الهندوس  
المحافظين بعدونهم مارقين . وقد حمل دقتدرانات لواء الوحدةانية  
والتنزيه ، بل مضى في ذلك إلى أبعد مما ذهب إليه راموهان راى  
فأنكر كثيراً من العقائد التي جاءت في كتب الديانة الهندوسية  
الأولى ، كتب « القيدا » و « الأويانيشاد » وفي ذلك يقول :  
« إن كتب ( الأويانيشاد ) لا تفي بكل حاجتنا ولا تملأ قلوبنا .  
أين نجد الشريعة في أساس البرهمية ؟ لقد وصلت إلى أن الأساس  
الصحيح هو القلب النقي الذي يملؤه نور المعرفة البديهية . إن  
سلطان براهما هو في القلب النقي وحده ... ولا يمكننا أن نقبل  
من نصوص الأويانيشاد إلا ما يقبله القلب ، أما ما لا يقبله القلب  
فلا يمكننا قبوله . »

وكتب عن مبدأ « النيرقانا » الذي جاء في كتب الأويانيشاد :  
« عندما رأيت في كتب الأويانيشاد أن عبادة براهما تؤدي  
إلى النيرقانا انزعجت نفسي . — تقول الأويانيشاد : « كل الأفعال  
ومعها النفس الحساسة كلها تصبح واحداً في براهما . » إن كان  
معنى ذلك أن النفس الحساسة تفقد وعيها المنفصل فإن ذلك

لا يكون علامة خلاص بل علامة فناء مخيف . . . إن الخلاص  
عن طريق النيرفانا كما تبشر الأوبانيشاد لم يجد مكاناً في قلبي .  
وطاف دقندرانات بالأماكن المقدسة في الهند ، على عادة  
أتقياء الهنود ، فأفرعه ما انحدرت إليه الهندوسية من عبادة  
الأصنام ، وكتب عن هذه الرحلات يقول : « كم ضرعت إلى  
الله في أسفاري والدموع تملأ عيني أن يأتي اليوم الذي تزول  
فيه الاحتفالات الوثنية من بيتنا وتقوم مكانها عبادة اللا محدود . »  
وقد كتب دقندرانات سيرة حياته بقلمه ، وهي تعد من أوائل  
الكتب النثرية الجيدة باللغة البنغالية ، وكتب لأتباعه كتاباً صغيراً  
يضم تعاليمه ، وفي هذا الكتاب الأخير أوجز أصول عقيدته  
في ثلاثة بنود : —

- ١ — في البدء لم يكن شيء . ولم يوجد إلا الواحد العليّ  
الذي خلق الكون كله .
- ٢ — إنه إله الحق ، والحكمة اللانهاية ، والخير والقوة ،  
خالد موجود في كل شيء ، واحد لا ثاني له .
- ٣ — في عبادته خلاصنا في أولانا وآخرانا .

\* \* \*

في هذا البيت نشأ رابندرانات . ولد في كلكتا في ٦ من مايو

سنة ١٨٦١ ، وكان أصغر أبناء أبيه السبعة ، وكان أبوه دائم الترحال ، أما أمه فكانت مريضة بذات الرئة ، فلم ينعم في نضارة سنه بما ينعم به الصغار من التذليل والملاعبة ، ولعل ما سيطبع شعره فيما بعد من ظمأ لا يرتوى أبداً ، وحنين لا يهدأ ، ولكنه مغلف في معظم الأحيان برقة بالغة — لعل هذا الطابع الذي أصبح مميزاً للكثير من شعر رابندرانات أن يكون راجعاً في بعض أسبابه إلى حرمانه من مظاهر الحنان الأموى الطبيعي في سنه الأولى .

وقد حدثنا طاغور في « ذكرياته » عن تلك الأيام ، عندما كان الخادم الذي يكلف رعايته يفضل أن يخفف العبء عن نفسه بأن يرسم للطفل دائرة من الطباشير على أرض الحديقة لا يسمح له أن يتجاوزها . ولكنه عرف في تلك الأيام صديقاً ألقى بنفسه بين أحضانها وكله بلغته وبقى حقيقياً به وفياً له إلى آخر العمر . أحب الطبيعة وسحر بجمالها الذي ظل يبعث فيه أبداً شوقاً محرقاً إلى الغناء . وقد كتب بعد ذلك إلى أحد أصدقائه يصف كيف كان يجلس أمام النافذة يوماً بعد يوم ويرقب السماء والسحب تظهر فيها واحدة بعد واحدة ، فيشعر أنه محوط بصداقة حميمة لا يعرف كيف يسميها . وكتب في « ذكرياته » : « في أصباح الخريف



كنت أهرع إلى الحديقة لحظة استيقاظي من النوم ، فأشعر أن رائحة الأوراق والأعشاب المخضلة بالندى تحضنني ، وأن الفجر يمدّ إليّ وجههحنونا غضاً في أشعة الشمس الباكرة ليحييني تحت كساء أوراق النخيل المهتزة ، كانت الطبيعة تطبق يديها وتسال ضاحكة كل يوم : « ماذا في باطني ؟ » ولم يكن يبدو ثمة مستحيل . »

ثم جاءت أيام المدرسة ... وكانت عذاباً بئساً للصبي الحساس فقد كانت القسوة هي أساس التعليم في ذلك العهد ، وكان أساتذته يأمرونه بالوقوف في حر الشمس ساعات إن أهمل في حفظ درسه . ويصف طاغور شعوره نحو المدرسة فيقول : « لقد فصلتني فصلاً تاماً عن كل ما كان يملأ حياتي ، وكنت أشعر بالشقاء هناك كآني أرنب محبوس في معهد للأبحاث البيولوجية » وفي هذا الجو الصارم الخالي من جمال الفن ورهافة الإحساس قوى حنينه إلى رقة المرأة . وظهر هذا الحنين في قراره — كلما استطاع — إلى « الزينانا » — أي جناح الحرير — في القصر الكبير ، ويقول عن ذلك في « ذكرياته » :

« أيام كان جناح الحرير بعيداً عليّ كان هناك الفردوس الذي يمرح فيه خيالي . كانت « الزينانا » التي تبدو في الظاهر

سجنياً هي بالنسبة إلى قصر الحرية الكاملة . فليس فيها مدرسة ولا أستاذ ، ولا أحد هناك ، فيما يخيل لي ، مضطر إلى عمل شيء لا يرغب فيه . وكان في فراغها المنعزل غموض ساحر ، فكلُّ<sup>ثمة</sup> يلعب هناك أو يعمل ما يحب ، وليس بمضطر أن يقدم تقريراً عن أعماله ، وخصوصاً أختي الصغرى ، وكانت تذهب معنا إلى فصل الأستاذ « نلكال » ، إلا أنه لم يكن يغير مسلكه نحوها إن أجادت حفظ دروسها أو أساءت . وعندما كنا نتناول فطورنا مسرعين حوالى الساعة العاشرة لنذهب إلى المدرسة كانت هي تمشى بلا اهتمام إلى داخل المنزل ، وضميرتها تتأرجح خلف ظهرها ، فتغيظنا إلى حد الجنون .

« وعندما جاءت العروس الجديدة إلى منزلنا وعليها عقدها الذهبي زاد جناح الحریم غموضاً وسحراً . لقد شعرت بانجذاب غريب نحو هذه التي جاءت من الخارج وأصبحت مع ذلك واحدة منا ، التي كانت مجهولة ومع ذلك فنحن أهلها ، وألهبتنى الرغبة في مصادقتها ، ولكنى كنت إذا استطعت أن اقرب منها بعد احتيال شديد . تطردنى أختي الصغرى قائلة : « ماذا يريد الأولاد من هنا ؟ اخرج ! » فكانت تحز في نفس الإهانة والحرمان معاً . وكان المرء يستطيع أن يلمح من أبواب حجراتهن الزجاجة

شقى اللعب العجيبة من الخزف والزجاج رائعة الألوان والنقوش  
ولم تكن نعد جديرين بلعسها فضلاً عن أن نستجمع شجاعتنا  
لنطلب اللعب ببعضها ، ومع ذلك فقد كانت هذه الأشياء النادرة  
العجيبة بالنسبة لنا نحن الأولاد تزيد غرف الحريم جاذبية  
وسحراً . »

وفي سن الثانية عشرة أتيحت للصبي رابندرانات تجربة  
كانت عظيمة الأثر في حياته . فقد صحبه أبوه في رحلة طويلة  
بدأها بزيارة « شانتينيكيتان ( دار السلام ) التي أقامها الأب في  
مكان منعزل قرب مدينة « بوليُور » على مسافة مائة وخمسين  
كيلو متراً تقريباً إلى الغرب من كلكتا . في هذا المكان غرس  
دقندرانات طاغور حديقة وأقام في وسطها منزلاً ومعبداً يذكر  
فيه الخالق الفرد الصمد وكان يأوى إلى هذا المكان من حين  
إلى حين ليقرأ كتب الفلاسفة المحبيين إليه ويستغرق في التأمل ،  
وكانت « دار السلام » مفتوحة لكل من أراد أن يتعد عن  
مضطرب الحياة ليقضى فترة من الزمن في تفكير ديني هادئ .  
في هذا المكان أعد طاغور الأب ابنه حياة مستقبلية خصبة  
يضطلع فيها بالأمانة ، وعرف الصبي رابندرانات أول أيامه  
السميدة في حضن الطبيعة وطلاقة الفكر . ثم صحبه أبوه إلى

« أمر يتسار » مدينة السيخ المقدسة وهم فرقة من الهنود مزجوا الهندوكية بالإسلام ، واعتنقوا عقيدة التوحيد ، وهناك كان الصبي يجلس مع أبيه في معبد السيخ وينشد أناشيدهم الدينية . وامتدت رحلتها خلال أودية رائعة الجمال حتى أقاما في كوخ على جبال الهملايا ، وهناك حيث كانت الأشجار المعمرة تحيط بالكوخ ، يداعبها اصطفاق الشلالات ، وكتل الثلج ماثلة كالعالمقة ، أرشد الأب ابنه إلى التعلق بحب الحقيقة ، والاستقلال في الحياة ، والشعور بعجائب الطبيعة ، وواصل تعليمه بنفسه فشرح له أدب البنغال وتاريخها ، وعلمه مبادئ الفلك تحت قبة السماء . وفي هذه الإقامة — التي طالت عدة أشهر — ازداد عشق الفتى للطبيعة ، فكان — كما حدثنا فيما بعد — يجرى من مخدعه إلى الحديقة كل صباح ليحيى لمعة الفجر الوردية ، ويعب من منظر أحواض الزهر الندية يداعبها نسيم الصباح ، وينصت لهدأة الصباح المبكر يغمره النور المتدفق .

لقد رأينا طاغور الأب يجعل للشعور القلبي نصيباً كبيراً في الإيمان ، فلم تكن فلسفته عقلية خالصة ، وهكذا نرى طاغور في إحساسه العميق بالطبيعة يكتسب منذ صباه إيماناً شعرياً يتغلغل في أعماقه ، ويملاً قلبه بحب الحياة ، ويحمله فوق عواصف



الشباب إلى بهجة القلب السخى ونشوة الحب الدائم . ولم تكن الطبعة وحدها هي التي علمته فلسفة الحب ، بل كانت هناك الأغاني الصوفية الشعبية ، أغاني شعراء ( الفياشناقا ) التي سمع منها الكثير خلال هذه الرحلات فست في نفسه أوتاراً خلقت للخيال والنعيم ، وتركت آثاراً لم تمحها قراءاته بعد ذلك في الآداب القديمة والحديثة .

انتشرت رِحلة « الفياشناقا » أو عبادة « قشنو » في الهند في القرن السادس عشر ، ووجدت أنصاراً كثيرين من الطبقات الشعبية ، فقد أهملت « قانون الطوائف » السائد في الحياة الهندوكية ، وأمدت الشعب بتصور حي للإله ، قوامه الحب ، فلم تلغ ذاتية الإنسان ولم تطلب إليه الفناء في الله بل رسمت له طريق الإخلاص في حب الله ( بهاكتي ) ، وربطت هذا الحب الإلهي بالحب الإنساني ؛ إذ جعلت هذا موصلاً إلى ذاك . وترك شعراء الفياشناقا أغاني كثيرة تخلصت من ربة الموضوعات الدينية المجردة ، وعزفت نغمات الحب الإنساني . وإليك مثلاً أغنية لأحد شعرائهم « قد ياباتي » :

« يا صديقي ، إن شقائي لا حد له .

« لقد جاء شهر بهادر . إن المطر ينهر ، ومنزلي خال .

« إن الرعد يزار ، والأرض ملأى بالمطر .  
« وحببي بعيد في أرض غريبة ، وكام القاسى <sup>(١)</sup> يرميني  
بسهامه الحادة .

« الطواويس أطربها الرعد فهي ترقص مهتاجة ،  
والضغادع تنق بجنون ، والضاحوكى <sup>(٢)</sup> يصبح  
فيصدع قلبى .

« كل ما حولى ظلام ، والليل عميق ، والبرق لا يهدأ .  
« يقول قد يأتى . كيف تقضى هذه الليلة بدون  
هارى <sup>(٣)</sup> .

لم يكن تأثر رابندرانات بعاطفية الشعر القياشناقى أقل من  
تأثره بفلسفة أيه . كانت تستهويه موسيقى هذا الشعر ورموزه  
الفنية ، وعندما عاد إلى قصر الأسرة فى كلكتا سمح له بأن  
ينقطع عن المدرسة ويتابع قراءاته كما يهوى ، فكانت مجموعات  
الشعر القياشناقى من أحب القراءات إليه . وحلا له مرة - وقد  
بدأ ينشر مقالاته وأشعاره فى المجلات الأدبية وهو بعد فتى

---

(١) إله الحب عند الهنود

(٢) من طيور الماء .

(٣) من أسماء الإله دكرشنا ،

فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة - أن ینشر قصائد على نسق الشعر القیاشناقی ویصطنع لها اسم شاعر قیاشناقی مجهول . ومع أن أصدقاء رابندرانات كانوا یعرفون أنها قصائد منتحلة فند بلغ من إحكام تقلیدها أن كتب أحد الأدباء الهنود - وكان یقیم وقتذاك فى ألمانيا - مقالا طویلا یحلل فیه أسلوب هذه القصائد ویستنتج أن « بها نوسمها » - وهو الاسم الذى اخترعه طاغور - شاعر قديم وأن هذه القصائد لا یمكن أن تكون قد كتبت فى العصر الحاضر .

ماتت أم رابندرانات وهو فى الثالثة عشرة ، ولكنه كان بعيداً عن حنانها منذ صغره ، وكان فى سن لا یهزها لقاء الموت ، فلم یترك هذا الحادث أثراً كبيراً فى نفسه . وعند ما بلغ السابعة عشرة أرسله أبوه مع أخیه الأكبر « ساتیندرانات » إلى إنجلترا لیدرس القانون . كان لا يزال فى السابعة عشرة ، رأسه ملىء بالشعر والموسيقى ، وليس به میل خاص إلى دراسة القانون ، فأنفق العام الذى قضاءه هناك فى دراسة عمالقة الأدب الإنجلیزى : شكسپیر ، وملتون ، ویرون ، وشلی ، والتعرف على الآداب الغربیة الأخرى التى كانت شبه مجهولة فى الهند ، حیث العالم الغربى عند الهندی المثقف یکاد ینحصر فى إنجلترا .

وهكذا أخذ رابندرانات على طاقه أن يعرف القراء الهنود بجوته ودائتي وپترارك وتاسو ، في سلسلة من المقالات كان ينشرها في مجلة « بهاراتى » - التى كان يصدرها أخوه الأكبر دقيجندرانات - إلى جانب ما كان ينشره من ترجمات عن شلي وفكتور هو جو وتيسون وغيرهم .

على أن شغفه بالموسيقى لم يكن دون شغفه بالأدب . لقد كان ملحنًا كما كان شاعرًا ، وكان يلحن أغانيه بنفسه ، وكان له اقتدار فى ذلك ، حتى أن الأستاذ « جوش » مؤلف كتاب « الأدب البنغالى »<sup>(١)</sup> ، يضع مقدرته الموسيقية فوق مقدرته الأدبية . فاجتهد أن يتعرف إلى الموسيقى الغربية، واستمع إلى الغناء الأوروبى وقارن بينه وبين الغناء الهندى ، وكان رأيہ فى ذلك الحين أن الهنود يغنون بالأغنية نفسها، أما الأوريون فيغنون بالصوت أولاً، ويصنعون به المعجزات .

لم تطل إقامة الشاعر بانجلترا ، بل عاد إلى بلاده ولم يدرس شيئًا من القانون ، واكتفى على سبيل الإعداد ببعض دروس خاصة فى اللغة اللاتينية . ومع أن الأب ظل يفكر فى أن يعيده إلى دراسة القانون ، فقد كان الفتى ينتجه بكل نفسه إلى الشعر .



## على أول الطريق

عاد الشاعر إلى بلاده أقام مدة مع أخيه **عشما** جويتيرندرانات في منزل على ضفاف الكنج ، في مدينة تشاندراناچار . وهناك على خير النهر المقدس وتحت شمس الهند الساطعة التي أنسته ضباب إنجلترا كتب أولى أغانيه الأصلية : « أغاني المساء » . كانت الطبيعة هي مصدر إلهامه ، ولكنه كان يراها بعين حزينة قلقة ، وإن هذه الرؤية لتظهر حتى في عناوين قصائده : « اليأس في الأمل » ، « انتحار نجمة » ، « دعوة إلى الحزن » ، « المرأة التي لا قلب لها » ، « أغنية القلب الوحيد » . وكأنما كان الوجود كله مصطبغاً بحالة الوجدانية ، فهو في الحقيقة غارق في أعماق روحه القلقة الظامئة . إن الليل يبكي بدموع الندى من أجله ، والعالم كله ينبض كأوتار المزهر مستجيباً لوقع خطواته . في إحدى قصائد هذا الديوان « بداية أغنية » يخاطب الشعر - محبوبه - قائلاً :

« كما يقبل النور ويبدأ في ابتسامة رقيقة لموت على المحرقة في وهج الشرق المشتعل ، كما يعزف الهواء في البستان - ضيفاً من بلاد بعيدة جناحاه متعبان ، ويموت عند الزهرة التي وهبها

نفسه وهو يربت عليها بلهسة حنان ، كذلك أقبلت يا أغنيتى  
يا عروسى ، برقة على شفقتك المتعبتين ودموع فى عينيك ! »  
كانت « أغاني المساء » حدثاً جديداً فى الشعر البنغالى .  
رفعته - فى نظر كثير من النقاد - إلى أعلى قم الرومنسية ،  
وأظهرت شاعراً جديداً يشق لنفسه طريقاً خاصاً بالتعبير عن  
مطامح روحه الشابة وآلامها فى موسيقى تحررت إلى حد كبير  
من تقاليد النظم البنغالى . ومنذ هذا الديوان تظهر مقدرة طاغور  
على التجديد فى الأوزان والقوافى ، تلك القدرة التى تجلت فيها  
موهبة الأديبة وموهبته الموسيقية مجتمعتين . وشبه الشاعر  
الشاب بقطب من أقطاب الرومنسية الإنجليزية . الشاعر شلى  
( ١٧٩٢ - ١٨٢٢ ) ، إذ كانت تجمع بينهما تلك الروح المثالية  
الرافضة ، ولقبه أصدقائه « بشلى البنغال » على عادة أدباء كلكتا  
فى ذلك الوقت من إطلاق أسماء أدباء الغرب المشهورين على  
أدبائهم . على أن أعظم تقدير لقيه الشاعر كان ذلك الذى حباه  
به عميد أدباء البنغال فى عصره بانكيم تشاندرا ( ١٨٣٨ - ١٨٩٤ )  
فقد كان الأديب الكبير مدعواً إلى حفل زفاف فى كلكتا ،  
وعندما دخل المنزل قدم إليه مضيفه إكليلاً من الزهر على عادة  
الهنود إذا استقبلوا ضيوفهم المكرمين ، ورأى الأديب الكبير

الشاعر الفتى داخلا فأسرع إليه واضعاً الإِ كليل حول عنقه  
وقال لصاحب الدار : الإِ كليل له ياراميش ، ألم تقرأ ديوانه  
« أغاني المساء » ؟

يتحدث رابندرانات عن سنوات شبابه هذه فيقول :  
« كانت هذه السنوات من عمرى بين السادسة عشرة والثانية  
والعشرين أو الثالثة والعشرين عهداً من الفوضى . عند ابتداء  
خلق الأرض عندما كانت اليابسة والماء لم يتميزا بعد كانت تهم  
فى الغابات التى تغطى الوحل العكر حيوانات برمائية ضخمة .  
وكذلك تكون العهود المبهمة التى تسبق النضج . فالعواطف  
التي تجهل نفسها كما تجهل الهدف من سعيها المضطرب الحائر تظل  
تسكن المناطق غير المحروثة فى الروح الشابة . إن الأسنان اللبنية  
حين تحاول أن تشق اللثة تصيب الطفل الصغير بالحمى ، ولا يُغتفر  
هذا الغليان إلا حين تظهر الأسنان وتبدأ فى القيام بوظيفتها .  
وكذلك عواطفنا المبكرة تعذبنا كالمرض حتى تحقق صلتها  
الحقيقية بالعالم المحيط بنا . إنك تجد ما تعلمته من تجاربى فى هذه  
السن فى جميع كتب الأخلاق . ولكن ذلك لا ينبغى أن يغض  
من قيمة هذه الدروس . »

نعم . لابد أن يخوض كل امرئ غمرات هذه التجارب

ليظفر بسلام الروح . وقد كانت الطبيعة التي لاغاها را ابتدرانات  
طفلا لا يحسن أن يضع شعوره في كلمات ، وخلع عليها آلام  
شبابه المبكر شعراً يفيض بوقدة الإحساس ، كانت هي نفسها  
قائده إلى نضج العاطفة ، ففكت روحه إسارها وانطلقت تعانق  
النور والغناء والعير . وبعد « أغاني المساء » جاءت « أغاني  
الصباح » . لم تستقر عواطفه المائجة عند رفض الحياة ، ولم يلمس  
في هذا الديوان الثاني أوتار الزهد التي ألح عليها الكثيرون  
من شعراء الهند زمناً طويلاً ، بل أصبح قلبه ممتلئاً بالتفاؤل ،  
وبقى كذلك طول عمره . من أروع قصائد هذا الديوان وأدلها  
على التطور الذي طرأ على إحساس الشاعر بالحياة قصيدة « يقظة  
الشلال » ، حيث يشبه روح الشاعر وقد استيقظت لخدمة العالم  
ومحبة البشرية بشلال كانت روحه نائمة في عزلة الجليدية ثم  
أيقظته أشعة الشمس ليصبح نهراً أتبيا لا يعوقه غائق . وفي قصيدة  
أخرى يصبح هذه الصيحة الطروب : « لست أدري كيف فتح  
قاي أبوابه فجأة ، وترك زحمة الأكوان تدخل مندفة يحيي  
بعضها بعضاً ! » والحق أن قلبه ظل كما هو . لم يتغير شيء من  
أشواقه المثالية البعيدة ، ولكنه اتسع ليشمل العالم كله ، فظل  
الواقع يعنى بالنسبة له دائماً شيئاً أسمى من الواقع . وقد عبر عن

ذلك فى إحدى قصائد هذا الديوان : « الصدى » . كان وقت  
نظام هذه القصيدة يزور مع أخيه مدينة دار جياىج « لؤاؤة  
الهيالاي » . وكان يجلس على حافة أخدود ويتأمل القمم المغطاة  
بالثلوج ويصغى إلى هدير الشلالات ، فيفيض فى قلبه نوع من  
الحنين إلى شىء هو جوهر حينا وحقيقته . حقاً أننا لا يمكن  
أن نحب شيئاً لذاته ، إذا ما عرفنا بنجرتنا أن الشىء نفسه قد يبدو  
لنا فى لحظة ما تافهاً أو منفراً وفى لحظة أخرى مشوقاً جذاباً  
إذن فنحن لا نتوق إلى الشىء نفسه بقدر ما نتوق إلى تأثيره  
فينا . ولم يجد الشاعر كلمة يعبر بها عن هذا الإشعاع العجيب  
سوى كلمة الصدى : « إني أحبك أيها الصدى أكثر من أى شىء  
آخر . أنت تلقى فى نفسى الاضطراب والقلق ، وإليك يصعد  
أنين نايب أنت الذى أحب أن أسمع غناء الطيور من شفثيك ،  
وأسمع همهمة الشلالات ، وانصب إلى الموسيقى العميقة الخفية فى  
البستان ، وإلى أغنية الكون كله . ولكن لماذا لا أستطيع أن  
أظفر بلمحة منك ، مع أنى أبحث عنك فى كل مكان ؟ » .

لقد كان رابندرانات - كما رأينا - تلميذاً لشعراء القياشاقا ،  
الذين جعلوا الحب الإنسانى طريقاً إلى عبادة المطلق ، وقد  
مضى شاعرنا شوطاً أبعد فى عقيدته الإنسانية التى هى فى الوقت

نفسه حساسيته الشعرية . فالمطلق والجزئي ، المثالي والواقعي ،  
الجوهر والصورة التي يأخذها هذا الجوهر ، يلتقيان دائماً  
في حسه بالحياة ، ويمتزجان بما يشبه التناغم الموسيقي . وهذا أحد  
مصادر السهولة العجيبة التي نجدها في شعره ، فليس في روحه  
ذلك الصراع الذي ينشأ من التناقض بين الواقعي والمثالي  
في النفس البشرية ، ولكن فيها — مكان هذا الصراع — نوعاً  
من الحنين — أو « الشوق » بتعبير الصوفية — يربط بين طرفي  
الواقع والمثال ، الجوهر والصورة . وهو شوق لا يهدأ أبداً  
ولكنه لا يصل أبداً إلى حدة العذاب ، لأن طرفي الواقع والمثال  
يلتقيان ويتناغمان دون أن يفقد أحدهما نفسه في الآخر . لهذا  
يحب الشاعر الصدي الذي هو واقع وليس بواقع . هذا الجوهر  
العجيب الذي يحكي كل شيء . وهذا الصدي — هذا الجوهر  
العجيب — هو نفسه « الهارب » كما سماه في إحدى قصائده  
الناضجة فيها بعد ، لأنه لا يلمس ولا يبصر أبداً ، وإن كنا نشعر  
به في كل مكان ، ونجده في كل شيء .

تكاد هذه الفكرة تكون مفتاح أعمال طاغور كلها ،  
أو هذا على الأقل ما يقوله لنا الشاعر نفسه . وقد شعر في تلك  
الفترة في شبابه بأن إطار الشعر الغنائي وحده لا يحقق له التعبير



الكامل عن هذه الفكرة ، فكتب مسرحية « انتقام الطبيعة »  
وهي من أوائل مسرحياته ، ويقول عنها في « ذكرياته » :  
« يمكن النظر إلى ( انتقام الطبيعة ) على أنها مقدمة لأعمال  
الأدبية التالية كلها ، أو قل إن موضوعها هو الموضوع الذي  
تدور حوله جميع كتاباتي : لذة الوصول إلى اللامحدود  
في المحدود . »

ولكي نبين معنى ذلك وتصور شيئاً من طريقة طاغور  
المسرحية يحسن بنا أن نأخذ مسرحية « انتقام الطبيعة »  
أو « الناسك » كما سماها طاغور في الترجمة الإنجليزية :  
في أول المسرحية يظهر الناسك أمام كهفه ، يعلن خطته  
في الحياة ، وكيف قرر سلوكها :

« انقسام الليل والنهار ، لا يعني ، ولا انقسام الشهور  
والأعوام . عندي تيار الزمن قد توقف ، ذلك الذي يرقص  
العالم على أمواجه ، والقش والأغصان . أنا وحيد في هذا الكهف  
المظلم ، منغمس في نفسي ، والليل الأبدى ساكن كبحيرة جيل  
تخاف عمقها نفسه . الماء ينضح ويقطر من الشقوق ، وفي البرك  
تعوم الضفادع العتيقة . أنا أجلس وأنشد ترتيلة اللاشيء ...  
أنا حر ، أنا الواحد العظيم المتفرد . عندما كنت عبدك أيتها

الطبيعة جعلت قلبي ينقسم على نفسه ، وجعلته يشن حرب الانتحار الوحشية في أرجاء عالمه . كانت الرغبات التي لا هدف لها إلا أن تأكل نفسها وكل ماتصل إليه أفواهها تسوطني حتى أجن . كنت أجري وأطارد ظلي . وكنت تسوقيني بسياط لذتك التي تشبه البرق إلى خواء الشبع . وكان الجوع ، وهو طُعْمُكَ ، يقودني أبداً إلى مجاعة لا تنتهى ، حيث يستحيل الطعام تراباً ، والشراب بخاراً .

« حتى إذا تلوّخ عالمي بالدموع والرماد آليت أن أنتقم منك ، أيتها الصورة التي لا تنتهى ، أيتها العشيقة التي لا تفرغ أقعتها ، فلدجأت إلى الظلام ، قلعة اللا محدود ، وحاربت النور الخادع ، يوماً بعد يوم ، حتى فقد كل أسلحته واستلقى عاجزاً عند قدمي . والآن وقد تحررت من الخوف والرغبات وزالت المشاورة ، وأضياء عقلي تقياً مشرقاً ، فلأخرج إلى مملكة الأكاذيب ، ولأجلس على قلبها لا أمشي ولا أتحرك . »

وهكذا يخرج الناسك إلى عالم الناس . أترأه أراد أن يمتحن نفسه ، أم أن يمضي في تحديه للطبيعة إلى أبعد مدى ؟ إنه يرى النور أشبه بقفص والساعات تنط وتصيح خلف قضبان كالطيور الحبيسة . ويجلس على الطريق ، وتمر به مشاهد للناس في حياتهم

العادية . شيخ البلد ومعه امرأتان يعاينهما وتعاينانه . قرويان  
يتحدثان بالانتقام من ثالث لأنه أهان أحدهما . طالبان يتحدثان  
عن مناظرة جرت بين أستاذين ، وكل منهما يتعصب لواحد .  
فتاتان تغنيان وتبيعان الزهر ، وتتشاحنان مع بعض عابري  
الطريق . شحاذ عجوز ، وجندي يطرده لأن ابن الوزير قادم  
في الطريق . ويزداد الناسك ضيقا : « ماذا رأيت من مناظر  
الإنسان ! هل يمكن أن أصغر ثانية وأعود كواحد من هذه  
المخلوقات ؟ كلا ، إني حر . ليست لدى هذه العقبة ، هذا العالم  
يحيط بي . إني أعيش في وحدة خالصة . »

وهنا تدخل الصبية « قاساتي » وامرأة أخرى . والمرأة  
تسأل الصبية : أأنت بنت راجو ؟ فإذا علمت أنها هي أمرتها  
بالابتعاد خشية أن تمسها ، فالصبية منبوذة . وتذهب المرأة ،  
وتخبر الصبية الناسك باسمها ، وتسأله هل تستطيع أن  
تقترب منه ؟ .

الناسك : لم لا ياطفلي ؟ .

قاساتي : إني رجس . هكذا يقولون .

الناسك : ولكنهم جميعا كذلك — رجس . إنهم يثمرغون

فى تراب الوجود . النقى من نقى عقله من العالم .  
ولكن ماذا فعلت يا ابنتى ؟

قاساتى : أبى — إنه ميت — كان يتحدى شرائعهم  
وآلهتهم ، ولم يكن يؤدى طقوسهم .

الناسك : لماذا تقفين بعيدة عنى ؟

قاساتى : أو تلمسنى ؟

الناسك : نعم . لأنه لا شىء يمكن أن يلمسنى فى الحقيقة . إتنى  
دائما بعيد ، فى اللانهاى . لك أن تجلسى هنا إذا شئت .

قاساتى : ( تنفجر باكىة ) : لا تأمرنى أن أبتعد عنك أبداً بعد  
أن قربتنى إليك !

الناسك : كففى دموعك يا طفلى . إتنى ناسك . ليس فى  
قلبى كره ولا حب . أنا لا أزعم أنك لى ، لهذا لا يمكننى  
أن أرفضك . أنت عندى كهذه السماء الزرقاء ، أنت  
موجودة وغير موجودة .

قاساتى : أبى ، إتنى منبوذة من الآلهة والناس .

الناسك : كذلك أنا . لقد هجرت الآلهة والناس .

قاساتى : ألا أم لك ؟

الناسك : لا .

فاساتى : ولا أب ؟

الناسك : لا .

فاساتى : ولا صديق ؟

الناسك : لا .

فاساتى : إذن سأكون معك — لن تتركنى ؟

الناسك : لقد تركت كل ما يُترك . يمكنك أن تبقى قريبة منى ،  
ولكنك لن تقتربى منى أبداً .

فاساتى : أما لا أفهمك يا أبى . قل لى ، ألا ملجأ لى فى  
الدنيا كلها ؟

الناسك : ملجأ ؟ ألا تعلمين أن هذا العالم هوة لا قرار لها ؟  
سرب المخلوقات الذى يخرج من جحر العدم يبحث  
عن ملجأ ، ويدخل فم ذلك الفراغ الفاجر ويضيع .  
حولك أشباح الأكاذيب وأنت تقيمين لها سوق  
الأوهام ، والأطعمة التى تبعيها ظلال . إنها تخادع  
جوعك ولا تشبعك . تعالى بعيداً عن هنا يا طفلى ،  
بعيداً عن هنا .

فاساتى : ولكنهم يا أبى يبدون سعداء فى هذا العالم . ألا  
نستطيع أن نزيقهم من جانب الطريق !

الناسك : أسفاه ، إنهم لا يفهمون . لا يستطيعون أن يروا  
أن هذا العالم هو الموت منشوراً على مدى الأبدية .  
إنه يموت كل لحظة ولكنه لا ينتهى ابداً . ونحن  
مخلوقات هذا العالم نعيش بأن نطعم الموت .

قاساتى : أبتاه ، أنت تخيفنى .

وهنا يأتى طائر طريق يبحث عن ملجأ ، فيقول له الناسك :  
« لا ملجأ يا بنى إلا فى أعماق نفسك . ابحث عن هذا الملجأ  
والزمه فتنجو . » أما الفتاة فتعرض عليه كوخها ، ولكنه لا يكاد  
يعرف أنها بنت راجو حتى يسرع بالذهاب . ويقبل جماعة يحملون  
رجلا على سرير ، إنه الحائك بنديه ، وقد وجدوه مستغرقاً فى  
النوم فحملوه وهم يحسبونه ميتاً ، ولكن بنديه يتحرك ، فيتنازعه  
حاملوه ويهتمونه بالوقاحة : ألم يكفه أنه مات حتى يجيئ فيجادلهم  
فى ذلك ! ويقول أحدهم : « إنه لا يريد أن يعترف بالحقيقة :  
فلنذهب لنتم مراسم الموتى . »

ويبقى للناسك والصبية مرة أخرى ويقول الناسك :

« لقد نامت الفتاة وذراعها تحت رأسها الصغير . أحسبني يجب

أن أتركها الآن وأذهب . ولكن ، أيها الجبان ! هل يجب أن  
تهرب — تهرب من هذا الشيء الصغير ؟ هذه خيوط العنكبوت



التي تمدّها الطبيعة ، إنها ليست خطراً إلا على الفراشات لا على ناسك مثلي .

فاساتني : ( تستيقظ فرعة ) . هل تركتني يا سيدي ؟ هل ابتعدت عني ؟

الناسك : لماذا أبتعد عنك ؟ مم أخاف ؟ من ظل ؟

فاساتني : أسمع الضوضاء في الطريق ؟

الناسك : لكن في قلبي سكون .

وتدخل امرأة شابه يتبعها رجال

المرأة : اذهب الآن . دعني . لا تحدثني عن الحب .

رجل : لماذا ؟ ما جريمتي ؟

المرأة : أتم أيها الرجال قلوبكم من الصخر .

الرجل : هذا غير معقول . إذا كانت قلوبنا من الصخر

فكيف يمكن أن تنال منها سهام كيوييد ؟

رجل ثان : براقوا ! أحسنت .

رجل آخر : والآن ما جوابك على ذلك يا عزيزتي ؟

المرأة : جوابي ! أتخسب أنك قلت شيئاً بارعاً ؟ إنه

كلام لا معنى له .

الرجل الأول : احكموا بيننا يا سادة . إن ما قلته هو هذا : إذا كانت قلوبنا من صخر فكيف . . .

الرجل الثالث : نعم نعم ، إنها لا تجد جوابا .

الرجل الأول : دعني أبين لكم . لقد قالت إتنا نحن الرجال قلوبنا صخر ، أليس كذلك ؟ . حسنا ، إني أحييها بقولي : إذا كانت قلوبنا من صخر حقا فكيف يمكن أن تنال منها سهام كيوييد ؟ هل تفهمون ؟

الرجل الثاني : يا أخى ، إني أبيع العسل فى هذه المدينة منذ أربع وعشرين سنة ، فهل تظننى طاجراً عن فهم ما تقول ؟ ( وينصرفون ) .

الناسك : ماذا تفعلين يا طفلى ؟

قاساتى : انظر إلى راحتك العريضة يا أبى . إن يدي طائر صغير يجد هنا عشه . راحتك كبيرة كالأرض الكبيرة التى تحتوى كل شىء . هذه الخطوط هى الأنهار ، وهذه هى الجبال ( تضع خدها عليها ) .

الناسك : ملمسك ناعم يا ابنتى كملمس النوم . ينجيل إلى

أن في هذا الملمس شيئاً من ملمس الظلام العظيم الذي  
يمس روح المرء بعصا الأبدية . ولكنك يا طفلي  
فراشة ضوء النهار، لك أطبارك وأزهارك وحقوقك  
فماذا تجد في وأنا مركزى فى الواحد ومحيطى  
فى اللامكان ؟

قاساتى : لا أريد شيئاً آخر . حبك يكفينى .

الناسك : تظن الفتاة أنى أحبها . يا لبلاهة قلبها ! إنها سعيدة  
بهذه الفكرة ، فلتنعم بها . فقد نشئوا فى الأوهام  
ولا بد لهم من الأوهام ليتعزوا !

قاساتى : أبتاه، هذه اللبلاية التى تمتد على العشب باحثة عن  
شجرة لتلتف حولها هى لبلايتى، تعهدتها وسقيتها  
من وقت ان مدت إلى الهواء ورقتين صغيرتين  
كصرخة طفل رضيع . هذه اللبلاية هى انا . نمت  
على جانب الطريق ، ما أسهل أن تسحقها الأقدام .  
أترى إلى هذه الأزهار الصغيرة الجميلة زرقاء شاحبة  
فى قلوبها نقط بيضاء ؟ هذه النقط البيضاء هى  
أحلامها . دعنى أمسح جبينك برفق بهذه الأزهار .

الأشياء الجميلة هي عندى مفاتيح كل ما لم أر  
ولم أعرف .

الناسك : كلا ، كلا . إن الجحيل مجرد وهم عندى — أنا  
العارف — التراب والزهرة سيان . ولكن ما هذا  
الحذر الذى يزحف فى دمي ويسدل أمام عيني  
ستاراً ضبابياً رقيقاً فيه كل ألوان الطيف ؟ أهى  
الطبيعة نفسها تنسج أحلامها حولي لتغشى حواسي  
( يمزق اللبابة فجأة ) كفى ! فإن هذا هو الموت .  
آية لعبة تريد أن تلعبها معي أيتها الفتاة الصغيرة ؟  
إنتى ناسك . لقد قطعت كل عقدى . إنتى حر .  
لا لا ، هذه الدموع ! إنتى لا أستطيع احتمالها .  
أين كان مختبئاً فى قلبي هذا الثعبان ، هذا الغضب  
الذى يفح بنابه من ركنه المظلم ؟ لا ، إنها لا تموت  
إنها تعيش رغم المجاعة . هذه المخلوقات الجهنمية  
تصلصل بهياكلها العظمية وترقص فى قايي ، حين  
تعزف سيدتها ، الساحرة العظيمة على نايها السحري .  
لا تبكى يا طفلى ، تعالى إلى . أراك كصرخة عالم  
ضائع . كأغنية نجمة حائرة . إنك تحضرين إلى

عقلى شيئاً أعظم كثيراً من هذه الطبيعة ، أعظم من  
الشمس والنجوم . إنه عظيم كالظلام . لا أفهمه ، ولم  
أعرفه قط ، ولهذا أخافه . يجب أن أتركك .  
عودى من حيث جئت — يارسول المجهول .

فاساتنى : لا تتركنى ياأبت — ليس لى غيرك .

الناسك : يجب أن أذهب . لقد ظننت أنى عرفت ، ولكنى  
لا أعرف . بيد أنى يجب أن أعرف . إننى أتركك ،  
لأعرف من أنت .

فاساتنى : أبت ، إن تركتنى سأموت .

الناسك : خلى يدى . لا تلهسينى . يجب أن أكون حراً .  
( ويمجرى مبتعداً ) .

\* \* \*

لقد تزلزل قلب الناسك . إن فى الطبيعة وأحاييلها شيئاً أعظم  
من الطبيعة . أعظم من الرغبات والهفوات ، بل أعظم من الشمس  
والنجوم ، شيئاً لا نهائياً كالظلام . هل يجب أن نكون أحراراً  
لنعرف هذا الشيء ؟ وما معنى أن نكون أحراراً ؟ أن نتحرر  
من الطبيعة نفسها ! ولكن كيف نرى ذلك الجلال اللانهائى

إن لم نره من خلالها ؟ هذا هو الناسك جالساً على صخرة في  
طريق جبلى ، يمر به راع يغنى للحب :

« لا تشيحي بوجهك يا حبيبتى .

لقد كشف الربيع صدره .

الأزهار تتنفس بأسرارها فى الظلام .

حفيف أشجار الغابة يعبر السماء

كصرخات الليل .

تعالى يا حبيبتى ، أرينى وجهك . »

أين نرى هذا المحبوب الأبدى إن لم نره فى يقظة الربيع ،  
وتنفس الزهر ، وحفيف أشجار الغابة ؟ هذا هو الناسك  
يتأمل الطبيعة ولكنه لا يزال يحسبها أمة له . تستلقى خاضعة  
عند قدميه :

« ذهب المساء يذوب فى قلب البحر الأزرق . الغابة على سفح

الجبيل تشرب آخر كأس من ضوء النهار . على اليسار أكواخ

القربة ترى من خلال الأشجار وقد أشعلت مصابيحها ، كأم

محجبة تسهر على بنها النائمين . أيتها الطبيعة أنت أمتى . لقد فرشت

بساطك الكثير الألوان فى البهو العظيم حيث أجلس وحيداً كأنى



ملك ، وأشاهدك ترقصين وعقد نجومك يتلأ لأعلى صدرك . «  
وتمر راعيات يغنين :

« الموسيقى تأتي عبر النهر المظلم وتناديني .  
كنت في المنزل سعيدة .  
ولكن الناي رنّ في هواء الليل الساكن .  
واخترق قلبي ألم .

أوه ، دلتني على الطريق يا من تعرفه .  
دلتني على الطريق إليه .  
سأذهب إليه بزهرتي الصغيرة الوحيدة .  
وأتركها عند قدميه .

وأقول له إن موسيقاه وحي شيء واحد . «  
لقد كان شعراء الفياشنا يصورون في أغانيهم حب  
رادا وكريشنا ، وكيف كان كريشنا يعزف على الناي لينادي  
محبوبته ، ولكن نداء الناي لم يكن في أغانيهم مجرد نداء حبيب  
لحبيب . « إنه كان صوت الناي الذي يأسر كل شيء ويقهر  
كل شيء ، ينادي بالتخلي عن كل ارتباط أرضي<sup>(١)</sup> . « ولكن

إذا كان شعراء القياشنافا قد صوروا الحب البشرى على أنه جسر  
للحب الإلهى ، فقد أراد طاغور أن يصور الطريق العكسى  
للحب . إن الحب الإلهى يستثير الحب البشرى ويبعثه من مكانه .  
وهكذا يستثير غناء الراعيات — وهو أشبه بأغاني القياشنافا —  
شعور الحب البشرى فى قلب الناسك ، إنه حب أقوى وأخلد  
من حياته ، وهنا يستغل طاغور فكرة التناسخ :

« أظن مثل هذه الليلة قد جاءتى مرة واحدة من قبل فى  
جميع ولاداتى . كان كأسها عندئذ يفيض بالحب والموسيقى ،  
وجلست مع أحد أرى صورة وجهه فى تلك النجمة المسائية الغاربة  
— ولكن أين فتاتى الصغيرة بعينها السوداوين الحزينتين  
الشكراوين بالدموع ؟ أهى هناك تجلس خارج كوخها ، ترقب  
تلك النجمة نفسها فى وحشة المساء المطبقة ؟ ولكن النجمة  
لا بد ستغرب ، وتغمض عينها فى الليل ، والدموع لا بد سترقأ ،  
ويهدأ البكاء فى النوم . لا ، لن أرجع . فلتتشكل أحلام العالم فى  
صورتها الخاصة ، فلن أعوق طريقها بخلق أوهام جديدة .  
سأرى ، وأفكر ، وأعلم . »

ونراه بعد ذلك يتحدث مع فتاة صغيرة ، ومع أم وطفلتها ،  
ما أبعده عن الناسك الذى رأيناه فى أول المسرحية ، إذ يخاطب

الفتاة برقة ، يسألها عن أبيها ، وأمها ، وتسأله الفتاة : هل تقرأ الكف ؟ أمكنك أن تقرأ كفى وتخبرني ما أنا وماذا سأكون ؟ ويجيبها الناسك : « أظني أستطيع أن أقرأ ، ولكنني لا أكاد أعرف معنى ما أقرأه . سأعرفه يوماً . » وحين تهم الطفلة بالذهاب إلى أبيها يقول لها الناسك : « قربى رأسك مني يا طفلي . دعيني أقبلك مباركاً قبل ذهابك . » ويسأل الأم عن أهل بيتها ، وكيف تقضي أيامها . ويرى صديقين يتبادلان كلمات الوداع . إنهما محمدان أيام صحبتهما ولكنهما يعلمان أن كل تلاق إلى افتراق . وتهيج أشجان الناسك : « الليل يزداد ظلاماً ووحشة . إنه يجلس كامرأة مهجورة هذه النجوم هي دموعها استحال ناراً . آه يا طفلي . لقد ملأ حزن قلبك الصغير ليالي حياتي كلها إلى الأبد بكآبته . لقد تركت يدك العزيزة الملاطفة لمستها في هواء الليل . إنني أشعر بها على جبينى ؛ ندية بدموعك يا حبيبتي ، إن صرخاتك التي تبعثني وأنا أهرب قد تعلقت بقلبي وسأحملها إلى مماتي . »

ويسير الناسك في طريق القرية وقد كسر عصاه وحطم وعاء الصدقة . « هذه السفينة العظيمة ، سفينة العالم التي تمخر في بحر الزمن — فلتحملني مرة أخرى . لأنضم مرة أخرى

إلى الحجيح . أوه ! يالأحق الذى أراد أن يبحث عن السلامة  
فى سباحته وحيداً ، وترك نور الشمس والنجوم ليستهدى بضوء  
يراعته ! الطائر يطير فى السماء لا ليذهب إلى الفراغ بل ليعود  
ثانية إلى هذه الأرض العظيمة — إتنى حر ، حرمن قيد « لا »  
الذى لاجسم له . أنا حر بين الأشياء والأشكال والغرض .  
المحدود هو اللامحدود حقاً ، والحب يعرف حقيقة . يافتانى ،  
انت روح كل موجود — لن أستطيع أن أتركك أبداً .

ولكن مامنى عودة الناسك إلى الحياة الطبيعية ؟ إن الطبيعة  
نفسها لا تدرك أبداً ، لأن فيها دائماً شيئاً أسمى ، شيئاً سيظل أبداً  
فوق الإدراك . ماذا فعل الناسك حين صمم على العودة إلى فتاته ؟  
إنه يسأل أهل القرية ، ولكن لأحد يعرف . وأخيراً تدخل  
امرأة تحمل طفلاً :

« المرأة : حميت يا أبى . دع طفلى يلمس قدميك برأسه . إنه  
مريض . باركه يا أبى .

الناسك : ولكنى يا ابنتى لم أعد ناسكاً . لا تسخرى منى  
بتحيتك .

المرأة : إذن فمن أنت ؟ ماذا تعمل ؟

الناسك : إتنى أبحث .

المرأة : تبحث عن من ؟

الناسك : أبحث عن عالمي الضائع لأسترجعه . أتعرفين ابنة راجو ؟ أين هي ؟

المرأة : ابنة راجو ؟ لقد ماتت .

الناسك : كلا ، إنها لا يمكن أن تموت . كلا ، كلا !

المرأة : ولكن ماذا يعنيك من موتها أيها الناسك ؟

الناسك : إنه لا يعنيني وحدي . إن موتها موت لكل شيء .

المرأة : أنا لا أفهمك .

الناسك : إنها لا يمكن أن تموت أبداً . «

هذه هي النهاية . لقد بقيت الفتاة « صدى » ، روحا هاربا ، موجوداً وغير موجود .

وحب الناسك لها أي حب هو ؟ أهو حب الرجل أم حب الأب أم حب الصديق أم حب المولى ؟ إنه ذلك كله . حب شعراء القياشناقا الذين قال شيخهم « تشايتانيا : لن تعرف ما الحب إلا حين تعرف أن الرجل والمرأة غير مختلفين .

إن مسرحية « انتقام الطبيعة » ليست مسرحية حسب المفهوم الغربي لهذا الفن . فالأساس الذي تقوم عليه المسرحية الغربية وهو الصراع الذي يصل إلى قمة وينتهي إلى نهاية فاجعة

في المأساة — هذا الصراع غير موجود في مسرحية « انتقام الطبيعة » كما أنه غير موجود في معظم مسرحيات طاغور ، فهناك في مكانه تلك الحركة الناعمة السائلة التي تربط المحدود باللامحدود ، الجزئي بالمطلق . والخاتمة — كخواتيم معظم مسرحياته أيضاً — ليست بخاتمة مأساة ولا ملهاة ؛ لأن الموت ، في نظر الهندي ، ليس بفاجعة . ولا يمكنك بعد ذلك كاله أن تصنف المسرحية بأنها رمزية بالمعنى الغربي أيضاً ، لأن الرمز بمعناه الغربي يقتضى تناقضاً بين المحسوس واللامحسوس ، وهنا لا تناقض ، بل تجاذب وروغان يكونان حركة مستمرة أشبه بيهض قطع الباليه .







زوج طاغور «مارينا إلى -  
 نيدبي» في نفس  
 العام الذي كتب فيه «انتقام  
 الطبيعة» فكان هذا العام بداية  
 مرحلة جديدة في حياته .

إن الشاعر الذي فتح قلبه  
 للطبيعة ، لم يلبث أن تنبه إلى  
 أجل ما في الطبيعة : الإنسان .  
 كانت مسرحية «انتقام الطبيعة»  
 هي معالجة الدرامية لهذا الشعور ،

وبعد أربع سنوات (١٨٨٧) ظهر له ديوان جديد : «خطوط  
 ومسطحات» . وكانت أول قصيدة في هذا الديوان عنوانها  
 «الحياة» :

« لا أريد أن أموت في هذا العالم الجميل .  
 أريد أن أحيى مع البشر .  
 في ضوء الشمس ، في هذه الحديقة المزهرة  
 وسط القلوب الحية دعني أجد مكانا .  
 على هذه الأرض تفيض الحياة دوما .

كم فيها من فراق ولقاء وضحك في بكاء -  
دعني أبنى بيتاً خالداً .

بنسج أغان من أفراح الناس واحزانهم .  
فإن لم أستطع فدعني ما عشت أجد مكاناً في وسطهم .  
دعني أزرع صباح مساء زهور أغان جديدة لتقطفوها .  
خذوا زهورى بوجه مبتسم .

فإن ذبلت - واأسفاه ! - فاطرحوها بعيداً . »

في هذا الديوان يستمد الشاعر قصائده من المصدرين  
الحالدين للشعر الغنائى : الطبيعة والحب . ولكن أغنية الحب  
تسيطر على أنغام الطبيعة . وهكذا كانت دواوينه الثلاثة التالية  
( « الزورق الذهبى » ، « تشترا » ، « منية القلب » ) وجميعها  
ظهرت فى العقد التاسع ، حين كان طاغور بين الثلاثين والأربعين  
وهى التى ترجم الشاعر بنفسه . مختارات منها بعد ذلك إلى  
الإنجليزية ونشرها بعنوان « البستاني » ، ولم يظهر « البستاني »  
فى الإنجليزية إلا بعد ظهور أغانى طاغور الدينية « جيتنچالى »  
ولذلك عجب كثير من قرائه الأوربيين حين وجدوا فى « البستاني »  
شاعراً دنيوياً يعنى بهجة الدنيا ، ولأحد هؤلاء القراء قال  
طاغور : « معذرة ، أنا أيضاً كنت شاباً ! »

والأغنية الثانية في هذا الديوان ، أو هذه المجموعة ، تعطى  
نغمتها الأساسية :

« أيها الشاعر ! الليل يقترب ، وشعرك قد وخطه الشيب .

هل تسمع في وحدة تأملك رسالة العالم الآخر ؟

قال الشاعر : إنه المساء ، وأنا أصغى لأن أحداً قد ينادى  
من القرية ، وإن كان الوقت قد تأخر .

أنا أرقب على قلبين شاردين يلتقيان ، وزوجين من العيون  
الظامئة يسألان شيئاً من الموسيقى لكسر صمتها وتكلم بلسانهما .

من ينسج أغانيهما الحارة إن جلست على شاطئ الحياة  
أتأمل الموت والعالم الآخر ؟

نجمة السماء الباكورة تختفي .

ووهج محرقة جنازية يغنى رويداً رويداً على ضفة  
النهر الصامت .

بنات آوى تصبح معاً من قناء البيت المهجور في ضوء  
القمر الذابل .

إن جاء طائر غادر بيته ليرقب الليل ويصغى حاني الرأس  
لتمتمة الظلام ، فمن يهمس في أذنيه بأسرار الحياة إن  
أغلقت أبوابي وحاولت أن ألقى عن قيود البشر ؟

لا بأس إن وخط الشيب شعري .  
أنا دائماً شاب كأفتى من في هذه القرية ، وشيخ كأسن  
من فيها .

بعضهم لهم بسيمات حلوة ساذجة ، وبعضهم تلمع عيونهم بمكر .  
بعضهم تفيض عيونهم بالدمع في وضوح النهار ، وبعضهم  
يسترون دموعهم في الظلام .

كلهم محتاجون إلىّ ، ولا وقت عندي لأتأمل الحياة  
الآخرة .

أنا في عمر كل واحد منهم ، فأى بأس إن وخط الشيب  
شعري ؟»

هذا رد الشاعر بل « الناسك » الهندي .

وفي هذه المجموعة أغان عدة تعبر عن إحساس الشاعر  
المباشر ، عن فرحه الجديد بالحياة يطفئ حتى على إحساسه بالفن :  
« يا حبيبتي ، في يوم من الأيام أجرى شاعرك في عقله  
ملحمة عظيمة .

وأسفاه لم أكن حريصاً ، فاصطدمت بمخلائيك وضاعت .  
تكسرت شظايا من أغانٍ ورقدت مبعثرة عند قدميك .  
إن كانت آمالي في مجد خالد بعد الموت قد تحطمت ،  
فاجعليني خالداً وأنا حي .

ولن أبكى خسارتى ولن ألومك . »

\* \* \*

« لا يا أصدقائى ، لن أكون ناسكاً مهما تقولوا .  
لن أكون ناسكاً إن أبت أن تأخذ العهد معى ...  
لا يا أصدقائى ، لن أترك نارى ودارى وأعتزل فى الغابة ،  
إن لم يرن فى ظلها المتجاوب الأصداء ضحك مرح ،  
ولم ترفرف فى الهواء حاشية ملءة معصرة ؛ إن لم  
تجعل الهمسات الناعمة لسكونها عمقا .  
لن أكون ناسكاً . »

\* \* \*

ولكن الشاعر كما رأينا تلميذ شعراء الفياشناق ، أولئك  
الذين مزجوا الحب البشرى بالحب الإلهى ، فهو مثلهم حين يغنى  
أشواق الحب فإنما يغنى شوقاً لا يهدأ أبداً ، لأنه شوق إلى محبوب  
أزلى لا يراه إلا للحا . حقاً إن حبه الأزلى المثالى لن يوجد إلا على  
الأرض ، ولكنه لن يوجد كاملاً أبداً ، وسيظل فى نفسه أبداً  
شئ لم يتحقق ، جوهرة من الحزن تضىء فى أعماق السرور  
نفسه :

« البهجة ضعيفة كقطرة ندى ، بينما تضحك تموت . »

أما الحزن فقوى باق . دعى الحب الحزين يستيقظ في عينيك »

\* \* \*

« في طريق الحلم ذهبت أبحث عن الحب الذي كان لي في  
حياة ماضية .

كان بيتها في آخر شارع مقفر .

وكان طاووسها المدلل ينعس في مجلسه المرتفع ، والحمائم  
ساكنة في ركنها .

وضعت مصباحها عند الباب ووقفت أمامي .

صعدت عينيها الكبيرتين في وجهي وسألت دون أن تتكلم  
« أنت بخير يا صديقي ؟ »

حاولت أن أجيب ، ولكن لغتنا كانت قد ضاعت ونسيت .  
فكرت وفكرت ، لكن أبي اسهانا أن يعودا إلى عقلي .  
ولمعت الدموع في عينيها ، ومدت إلى يمينها ، فتناولتها  
ووقفت صامتاً .

ارتعش مصباحنا في نسمة المساء وانطفأ . »

من هذا الحزن الخفي الذي يتغلغل في نشوة الحب ، كبححة  
صوت مطرب ، تأتي روعة تلك الأغاني الكثيرة في مجموعة  
البستاني ، التي تستمد موسيقاها وطريقتها في التصوير من أغنية

الحب الشعبية . والأغاني التي تصور شعور المرأة تتعاقب هنا مع الأغاني التي تصور شعور الرجل ، فكأنتا أمام حوار عاطفي يتجاوب فيه الصوتان وينسجمان :

« آه يا أمي ، الأمير الشاب سيمر يابنا - كيف ألفت

إلى عملي هذا الصباح ؟

أريني كيف أضفر شعري . خبريني أي ثوب ألبس .

لماذا تنظرين إلى وتتعجبين يا أمي ؟

أنا أعرف أنه لن ينظر مرة إلى شباكي ، أنا أعرف أنه

سيغيب عن بصرى في لمحة عين - نعمة الناي الخافتة

ستجيتني وحدها تنتحب من بعيد .

ولكن الأمير الشاب سيمر يابنا ، وسألبس أحسن

ما عندي لهذه اللحظة .

آه يا أمي ، لقد مر الأمير الشاب يابنا ، وتلاأت شمس

الصباح من عربته .

نزعت البرقع عن وجهي ، قطعت سلسلة العقيق من عنقي

ورميتها في طريقه .

لماذا تنظرين إلى وتتعجبين يا أمي ؟

أنا أعرف أنه لم يلتقط سلسلتي ، أنا أعرف أنها تحطمت



تحت عجلاته وتركت بقعة حمراء على التراب ،  
ولا أحد يعرف ماذا كانت هديتي ولا لمن .  
ولكن الأمير الشاب مر يابنا ، ورمى الجوهرة من  
صدرى إلى طريقه . »

\* \* \*

« عندما انطلقاً المصباح جنب سريرى صحت مع الطيور  
الباكرة .

جلست عند شباكى المفتوح وعلى شعري المحلول إكليل  
زهر صابح .

وجاء المسافر الشاب على الطريق فى ضباب الصبح الوردية .  
على عنقه عقد أولو ، وأشعة الشمس تسقط على تاجه .  
وقف أمام بابى وسألنى بصيحة مشتاقة : أين هى ؟  
ولحجلى لم أقدر أن أقول . إنها أنا أيها المسافر الشاب ،  
إنها أنا .

« كان الغسق والمصباح غير مضاء .

وكنت أضفر شعري بفتور .

وجاء المسافر الشاب على عربته فى وهج الشمس الغاربة .  
حياده تنفت الزبد ، والتراب على ثوبه .

نزل عند بابي وسأل بصوت متعب : أين هي ؟  
ولحجلى لم أقدر أن أقول : إنها أنا أيها المسافر المتعب ،  
إنها أنا .

هذه ليلة من ليالى نيسان ، والمصباح مشتعل فى حجرتى .  
نسيم الجنوب يهب ناعما ، والبيغاء الزنارة تنام فى قفصها .  
مثرى فى لون رقبة الطاووس ، وملاءتى خضراء  
كالخشيش الغض .

إننى أجلس على الأرض قرب الشباك وأنظر إلى الطريق  
الحالى .

ولا أزال أتمم فى الليل المظلم .  
إنها أنا أيها المسافر اليأس ، إنها أنا . »

\* \* \*

« الطائر الأصفر يغنى فى شجرتهم ويجعل قاي يرقص فرحا  
كلانا نعيش فى قرية واحدة ، وهذا كل سعدنا .  
حملها المدللان يأتیان ليرعيا فى ظل أشجار حديقتنا .  
وإذا شردا فى حقل شعيرنا أحملها بين ذراعى .  
اسم قرينتنا خانجانا . ونهرنا يسمونه أنجانا .  
واسمى معروف للقرية كلها ، واسم حبيبتى رانجانا . .

الحارة التي تصل إلى بيتهم تتعطر في الربيع بازهار المنجة  
وعندما ينضج بذر كتانهم للحصاد يزهر تيلنا .  
والنجوم التي تبتسم لكوخهم تبعث إلينا نظرتها اللامعة .  
والمطر الذي يملأ حوضهم يضحك غابتنا .  
اسم قريتنا خانجانا ، ونهرنا يسمونه أنجانا .  
واسمى معروف للقرية كلها ، واسمى حبيبتى رانجانا . «

\* \* \*

« لماذا تجلسين هناك تخششين بخلا خيلك لالعة ؟  
إملئي جرتك ، آن أن تعودى إلى الدار .  
لماذا تحركين الماء يديك وتلمحين الطريق تبحنين عن  
أحد لالعة ؟

إملئي جرتك وعودى إلى الدار .  
ساعات الصباح مرت والماء الأسمر يجرى .  
والأمواج تضحك وتهامس لالعة .  
السحب الشاردة تجمعت على حافة السماء فوق تلك الهضبة .  
إنها تتلصق وتنظر إلى وجهك وتبتسم لالعة .  
املئي جرتك وعودى إلى الدار » .

\* \* \*

ولكن رابندرانات لم يكن في هذه الفترة من حياته « إستاني الحب » وحسب . لقد وافقت السنوات الأولى من زواجه يقظة الشعور القومي في بلاده ، ومع أن أول سكرتير للمؤتمر الوطني الهندي الذي اجتمع لأول مرة سنة ١٨٨٥ كان رجلاً إنجليزياً ، ومع أن هذا المؤتمر قد عقد بالاتفاق مع سلطات الاستعمار ، فإنه لم يلبث أن حمل لواء الحركة الوطنية . وشاركت أسرة رابندرانات في هذه الحركة مشاركة كبيرة وخصوصاً أخوه جويتير ندرانات فقد تبنى حركة الاستقلال الاقتصادي وعمل على تأسيس صناعة هندية وطنية ، واشترى سفينة تجارية كانت تنقل المسافرين بين ثغرى باريس وكهولنا ، وكان معظم ركابها بنغاليين وطنيين لا يدفعون أجراً . لقد كانت الحركة الوطنية في مبدأ أمرها تغلب عليها العاطفية وتفتقر إلى شمول النظرة وصلابة التفكير ، وبينما كان جويتير ندرانات مشغولاً بهذه المشروعات العملية كانت مقالات رابندرانات في الصحف تؤكد ضرورة إيقاظ الثقة في نفوس الشعب ، وتشجيع الصناعات الريفية الوطنية ، والعناية بتعليم اللغة القومية . كان الشباب البنغالي يستمع لصوته ، ولعل أهم ركن في دعوته كان إصلاح المجتمع البنغالي نفسه ، فقد أكد لمواطنيه أن حبهم للحرية يجب أن يكون بناء ، وأن هذا الحب

لا يتفق مع نظام الطوائف الهندي الذي يجعل بعض إخوتهم  
وأخواتهم منبوذين .

إن الشاعر الغنائي الذي لم يعرف الصراع الباطني لأن دينه  
إنساني يلتقي فيه المثال والواقع ، السماء والأرض — قد عرف  
الصراع من أجل قيمة الإنسان ، وضد أعداء الإنسان . وفي  
هذا الصراع كان يسير على آثار أيه دقندرانات ، وكان الإصلاح  
الديني يعني بالنسبة له الشيء الكثير ، يعني تحرير الحياة من  
ظلام الحقد وكثافة الجهل اللذين يتمثلان في عبودية الإنسان  
للصنم . فإذا كانت الفكرة التي دارت حولها جميع كتابات  
طاغور — كما قال — هي وجود اللا محدود في المحدود ، وإذا  
كانت هذه الفكرة قد سيطرت على شعره الغنائي كله وملأته  
بحب متسام للحياة ، وسيطرت على معظم شعره المسرحي ونقشت  
فيه حركة سيالة تقوم مقام الصراع ، فإن هناك فكرة أخرى  
بنيت على تلك الأولى وهي أن الإنسان قادر على الكمال الروحي  
بطبعه ، ففي قلبه وعقله جوهر الحق اللا محدود ، ولكي يضيء  
هذا الجوهر يجب ألا يخضع لشيء يعارضه سواء أكان هذا  
الشيء صنماً أم آله .

وهنا يصبح طاغور أقرب ما يكون إلى الشعور بالصراع .

وسنرى فيما بعد كيف كانت نظرتة إلى الصراع السياسى تعبيراً  
عملياً عن شعوره بالصراع الإنسانى واعترافه به . أما الآن  
فحسبنا أن نشير إلى تجسيمة لهذا الشعور فى عمل فنى ، وهو  
مسرحيته « التضحية » .

يمكننا أن نعد « التضحية » مناظرة « لانتقام الطبيعة » من  
حيث أنهما تعبران معاً — كل من زاويتها — عن نظرة الشاعر  
إلى الحياة . « فانتقام للطبيعة » تعبر عن واقعيتها المتسامية ، عن  
حبه للأرض ، الذى يخفى فى طياته حباً وحنيناً لشيء فوق الأرض .  
ومن هذا الشعور تنبع غنائته الرقيقة الحاملة . و « التضحية »  
تعبر عن مثاليته المجاهدة ، عن إيجابية الحق والخير والجمال فى  
شخصيته ، وإلى هذا الجانب الأصلب من شخصيته يرجع الكثير من  
كتاباتة السياسية والاجتماعية ، كما يرجع جهاده العملى الدائب فى  
سبيل السلام . ومما يسترعى النظر أنه كتب « التضحية » ثلاث  
مرات . كتبها أول مرة « رواية » بعنوان « الملك القديس »  
سنة ١٨٨٧ ، ثم كتبها مسرحية بعنوانها هذا « التضحية » سنة  
١٨٩٠ ، ثم ترجمها إلى الإنجليزية سنة ١٩١٧ وأهداها إلى  
الكتاب الذين وقعوا على بيان من أجل السلام : « إلى

الأبطال الذين قاموا يدافعون عن السلام حين طالبت إلهة الحرب  
بضحايا بشرية .

في المنظر الأول من هذه المسرحية نرى الملكة «جوناثاني»  
في معبد الإلهة « كالي » وقد جاءت لتقدم القرابين من الزهور  
والحيوانات إلى الإلهة القاسية عليها تنعم عليها بولد . إنها تخاطب  
الإلهة قائلة : « هل أغضبتك أيتها الأم المخوفة ؟ أنت تمنحين  
الولد للشحاذة التي تبيعهم لتعيش ، وللعاهرة التي تقتلهم لتدفع  
عن نفسها العار ، وهأنذا أنا الملكة والدنيا عند قدمي - أتمنى  
ولا أنال لمسة الرضيع لصدرى ، نبض حياة داخل حياتي أعز  
من حياتي . أى ذنب جنيت يا أماء لأستحق هذا النفي من  
جنة الأمهات ؟ »

ويجيبها راجو پاتى كاهن الآلهة : « إن أمنا كلها نزوات ،  
لا تعرف قانوناً ، أفراحنا وأحزانتنا بدوات في عقلها . اصبرى  
يا ابنتى فالיום سنقدم إليها ضحايا غير عادية باسمك لترضاها . »  
ويخرجان ليستعدا لتلقى ضحايا الملكة التي تساق إلى المعبد  
ويدخل الملك « جوفندا » ومعه خادم المعبد «جيسنج» وفتاة  
شحاذة « أپارنا » . والفتاة تشكو إلى الملك ان عزها الصغير  
أخذ منها ليزج في المعبد . ويجب الخادم الفتى : « أيتها الملك ،



أتى لنا أن تعلم من أين يجمع الخدم قرايتنا اليومية ؟ ولكن لم  
هذا البكاء يا طفلى ؟ أيحمل بك أن تذرفى الدموع على ما أخذته  
الأم نفسها ؟ »

فتصيح الفتاة الشحاذة : « الأم ! إتنى أنا أمه . إذا تاخرت  
فى العودة إلى كوخى يرفض عشبه ويمأىء وعيناه على الطريق  
فأحمله على ذراعى حين أعود وأشاطره طعامى . إنه لا يعرف  
أما غيرى . »

والفتى طيب القلب . فهو يقول : « مولاي ، لو استطعت أن  
أرد الحياة إلى العز بتضحية جزء من حياتى لفعلت ذلك  
مسرورا . ولكن كيف أرد ما أخذته الأم نفسها ؟ »

إن الفتاة بعاطفتها الإنسانية الساذجة تهز قلب الملك والفقى .  
ويخاطب الفتى معبوده قائلا : « لقد خدمتك منذ طفولتى أيتها  
الأم كالى ، ولكنى لا أفهمك . هل الشفقة من نصيب البشر  
الضعفاء وحدهم دون الآلهة ؟ تعالى معى يا طفلى ، دعينى أئذله  
ما أستطيع من أجلك . يجب أن يأتى العون من الإنسان حين  
تضن به الآلهة . »

ويدخل راجو باتى كاهن الإلهة ومعه ناكشاترا شقيق  
الملك ونابان راى قائد جنده وجماعة من الحاشية ، فيعلن إليهم

الملك أنه ينهى عن إراقة الدماء في المعبد منذ اليوم . وهنا يبدأ الصراع بين الملك والكاهن . والكاهن يسأله : « أهو حلم ! » فيجيب الملك : « ليس حلماً يا أبى . إنه اليقظة . لقد جاءتنى الأم فى صورة بنت صغيرة وقالت لى إنها لا تطيق الدماء . » فيرد الكاهن : « لقد كانت تشرب الدماء منذ أحقاب . فمن أين جاءت هذه الكراهية فجأة ؟ » فيجيب الملك : « لا ، إنها لم تشرب الدماء قط ، لقد كانت تشيح بوجهها أبدأ . » فيحذره الكاهن : « فكر وتدبر أمرك . لا سلطان لك لتغير القوانين التى نزلت بها الشرائع . » ويجيب جوفيندا : « كلمة الله فوق كل قانون . »

لقد نشب الصراع ولم يبق لأحد منهما سبيل للرجوع . الملك يصدع بأمر العقل والقلب ، والكاهن يدافع عن الشرائع . وتميل الحاشية كلها إلى رأى الكاهن ، وتغضب الملكة لأن ضحاياها منعت من المعبد ، ويعنف الكاهن بالملك وتعنف الملكة بالملك ، ولكنه صامد لا يتزعزع ، يبدى لزوجته رقة وحنواً ولكنه يرفض ضراعتها له أن يعدل عن أمره : « ليس من حق البرهمى أن يهدر الخير الأبدى . إن دم الخلق ليس قرباناً للآلهة . ومن حق الملك والفلاح على السواء أن يدافعا عن الحق والعدل »

ويبعث الكاهن غلامه « جيسنج » إلى ناكشاترا شقيق  
الملك ، ويزعم له أن الإلهة أوحى إليه في حلم أنه سيصبح ملكا  
بعد أسبوع . ويضحك ناكشاترا من قوله ، ولكنه لا يلبث  
أن يسأله : « ولكن خبرني كيف يكون ذلك ؟ » فيخبره أن  
الإلهة ظامئة إلى دم ملكي ، ويوحى إليه أنه إن لم يقتل أخاه  
فسيموت هو نفسه لا محالة . ويشور جيسنج حين يسمع ذلك :  
« أهذا أمرك أيتها الأم الرحيمة ! تطلبين إلى الأخ أن يقتل  
أخاه ؟ سيدي ، كيف استطعت أن تقول إن هذه رغبة الأم ؟ »  
فيحيب الكاهن : « لم يكن هناك غير هذه الوسيلة لأخدم  
إلهتي . . » فيصيح الفتى : « يا للخطيئة ! »  
الكاهن : ماذا تعلم أنت عن الخطيئة ؟  
الفتى : ما علمتني .

الكاهن : إذن فتعال وتعلم درسك ثانية مني . الخطيئة لا معنى  
لها في الواقع . القتل هو مجرد قتل . ليس خطيئة  
ولاشيئا آخر . ألا تعلم أن تراب هذه الأرض من  
مجازر بغير عدد ؟ القتل في الغابة وفي مساكن الناس  
وفي أعشاش الطيور وفي جحور الحشرات . العالم  
لا يكف عن القتل . والإلهة العظيمة كالي واقفة

ولسانها الظمان يتدلى من فمها وكاسها بيدها يفيض  
فيه دم الحياة الأحمر من العالم كرحيق عناقيد غنب  
معصورة .

الفتى : كفى يا سيدى . هل الحب إذن كذبة والرحمة سخرية  
والحقيقة الوحيدة منذ الأزل هى شهوة التدمير ؟  
أما كانت جديرة أن تدمر نفسها منذ أمد بعيد ؟ إنك  
تعبث بقلبي يا سيدى . الأم الظامئة إلى حبنا تهمها  
بحب الدماء !

الكاهن : إذن دعهم يوقفوا التضحية فى المعبد .  
الفتى : أجل ، فلتوقف — لا لا ، سيدى ، أنت أدري بما هو  
حق وما هو باطل . قوانين القلب ليست قوانين  
الشريعة . العيون لا تستطيع أن ترى بنورها هى ،  
بل يجب أن يأتها النور من خارج . غفرانك سيدى ،  
اغفرلى جهلى . أخبرنى يا أبى ، أصحیح أن الآلهة تريد  
دماً ملكياً ؟

الكاهن : يا للأسف ! هل فقدت إيمانك بى يا ولى ؟  
الفتى : إن عالمى ينهض على إيمانى بك . إن كان لابد للآلهة من  
دم ملكى فلا حضره إليها . لن أدع الأخ يقتل أخاه .

الكاهن : ولكنني ربيتك يا ولدي مذكنت طفلاً ، وأصبحت  
حبيباً إلى قلبي . ولن أستطيع احتمال فقدك .  
الفتى : لن أجعل حبك لي ملوناً بالإثم . أحذر الأمير  
ناكشاترا من وعده . »

ولكن الكاهن يطلب إرجاء ذلك إلى الغد . ويحفل الأمير  
من تنفيذ ما أوحى إليه الكاهن ، وتلقاه الملكة فزين له قتل  
الطفل « دروفا » الذي تربى في حجر الملك ، فهو أعز عليه  
من نفسه ، وسيموت بدلاً منه . وتقول له قبل أن يذهب :  
« ولكن لا تنس أن تقربه باسمي ! »

ويلقى جيسنج الفتاة الشحاذة أبارنا في المعبد ، فيقول لها :  
« أبارنا ! إنهم يطردونك من المعبد ولكنك تعودين مرة بعد  
مرة . فأنت حق والحق لا يمكن إبعاده . نحن نقيم هياكل  
الزور في معبدنا ونحيطها بعبادتنا ، ولكنها ليست هناك أبداً .  
لا تتركيني يا أبارنا . اجلسي بجانبى . لماذا أنت حزينة يا جيتي ؟  
هل فقدت إلهاً لم يعد إلهاً ؟ فلنكفر بالآلهة في شجاعة وليقترب  
كلانا من صاحبه . إنهم يريدون دمنا ولهذا هبطوا إلى تراب  
أرضنا وتركوا بهاء السماء . فليس في سماءهم رجال ولا مخلوقات  
يمكن أن تتألم . لا يا فتاتي ، إن الآلهة غير موجودة . »

أبارنا : إذن اترك هذا المعبد وتعال معي .  
جيسنج : أترك هذا المعبد ؟ نعم ، سأتركه . واأسفاه  
يا أبارنا ، يجب أن أتركه . غير أنني لا أستطيع تركه  
قبل أن أوفى آخر ديني له ... ولكن دعينا من  
هذا . اقتربي مني يا حبيبتى . اهسي في اذني شيئاً فيض  
عن هذه الحياة بمحلاوته ، ويغمر الموت نفسه «  
ما الذي يستبقى الفتى في هذا المعبد ، على الرغم من أنه كفر  
بالهته ؟ إتنا نعرف ذلك من المنظر التالي ، حيث نرى راجو باتي  
ونا كشاترا يأتوران لقتل الطفل « دروفا » ، ولكن الملك يعلم  
بأمرها قبل أن تتم الجريمة ، فيقضى بنفى ناكشاترا ثماني سنوات  
إلى أقصى حدود مملكته ، أما راجو باتي فيضرع إليه ذليلاً أن يمهله  
إلى الغد . ثم يلتقي الفتى جيسنج فيطلب إليه قتل الملك : « بالأمس  
كنت أستطيع أن آمرك . أما اليوم فلا أستطيع إلا أن أسألك  
إحساناً . لقد مات في ذلك النور الذي كان يمنحني الحق أن أتحدى  
سلطان الملك . مسرحة الفخار يمكن أن تملأ وتشعل مرة بعد  
مرة ، ولكن النجمة التي تنطفئ وتفقد إلى الأبد . أنا هذه النجمة  
المفقودة . أيام الحياة خيوط عنكبوت ، أصغر هبات الله ،  
ومع ذلك فقد اضطرت أن أسأل الملك يوماً واحداً من تلك

الأيام وأنا راكع على ركبتى . لاتدع هذا اليوم الواحد يمر عبثا . اجعل حاجيه الأسودين الكريهين يتضر جان بدم ملكى قبل أن ينقضى . لماذا لاتتكلم يا ولدى ؟ إن كنت قد نزلت عن مكانى سيداً لك ، أليس من حقى أن أطلب طاعتك أبا ، وأنا الذى كنت لك أكثر من أب ، لأنى أب لیتيم ؟ ...

جيسنج : يا أبى ، لاتزد قلبى المصدوع عذابا . إن كانت الإلهة ظمأى لدم ملكى فسأتيها به قبل أن يحل الليل . سارد ديونى جميعها ، كل دائق منها . انتظر عودتى ، فلن أغيب . ويناجى الكاهن إلهته وقد توهم أن النصر قريب . وإذا بجيسنج يأتى مندفعاً إلى الهيكل ويخاطب الصنم : « ألا بد لك من دم ملكى أيتها الأم العظيمة التى تغزو العالم بالحياة من درها ؟ إتنى كشاترى من طبقة ملكية . لقد جلس أجدادى على عروش ، ومن أخوالى ملوك . إن فى دماً ملكياً نخذه واطفئ ظمأك إلى الأبد ! »

ويطعن نفسه فيسقط صريعاً . ويصرخ راجو يأتى : جيسنج ! أيها القاسى الكنود ! لقد ارتكبت أشد الجرائم سواداً . إنك تقتل أباك ! جيسنج ، مغفرة يا حبيبى ! عد إلى قلبى ، يا كنز قلبى الوحيد ! دعنى أموت بدلاً منك ! »



وتدخل أيارنا باحثة عن الفتى . فيناديها الكاهن : « تعالى  
يا أيارنا . تعالى يا طفلي . نأديه بكل حبك . نأديه عله يعود  
إلى الحياة . خذيه إليك ، بعيداً عني ، ولكن دعيه يعيش . »  
وبينما تسقط أيارنا في الهيكل مغشياً عليها يخاطب الكاهن  
إلهته : « رديه إلى ، رديه إلى ، رديه إلى ! انظروا كيف تقف  
هناك ، الحجر الأبله ! صماء بكاء عمياء ، والعالم الحزين كله يبكي  
ببائها — وأنبال القلوب تتحطم عند قدميها ! ردي إلى فتى !  
أوه ، كل هذا باطل . صرخاتنا المرة تضل في الخواء ، الخواء  
الذي نحاول عبثاً أن نملاؤه بأصنام الوهم ! لنذهب ! لنذهب هذه  
الأوهام العاجزة التي تتشكل أصناماً لتثقل عالمنا .

ويلقى بالصنم . وتناديه أيارنا « أبي ! » فيجيبها : « يا طفلي  
الحلوة ! أقلتها « أبي » ! أتوبخيتني بهذا الاسم ؟ ابني الذي  
قتلته ترك لي هذا النداء الوحيد العزيز في صوتك الحلو .  
أيارنا — أبي ، لنترك هذا المعبد . لنذهب من هنا .  
راجو باتي — تعالى يا ابنتي . تعالى يا أمي . لقد وجدتكم .  
أنت آخر هبة من جيسنج . »

\* \* \*

هناك شبه قوى بين هذه المسرحية وبين تراجيدية

« أنتيجونا » لسوفوكليس . ففي « أنتيجونا » ايضا صراع بين ما عليه القلب وبين الشرائع : بين أنتيجونا التي تصمم على دفن أخيها لأن ذلك آخر ما يستطيع الأحياء تقديمه للموتى من آيات الحب ، وبين الملك « كريون » الذي يصمم على أن يبقى هذا الأخ جثة طريحة ، بجزر السباع وكل سر قشعم ، لأنه مات خائناً لوطنه . ولكريون ابن هو « هايمون » ، يحب أنتيجونا ، كما أن « چيسنج » في مسرحية طاغور يحب « أيارنا » ، وأمام عناد كريون يقتل هايمون نفسه يده كما فعل « چيسنج » . هذه خيوط هامة مشتركة بين المسرحيتين . ومع ذلك فثم فرق كبير ، ولا أعنى « مؤامرة القتل » في مسرحية طاغور ، وارتباطها بشخصيات الملك والملكة والأمير ناكشاثرا ، وهى شخصيات لا مقابل لها في المسرحية الكلاسيكية اليونانية ، فهذا قد يعزى إلى ميل طاغور الرومانسى الذى جعله يتجه فى مسرحه إلى العقدة المتعددة الأطراف . ولكننى أعنى شيئاً هو فى نظرى أهم ، وأكاد اظنه ناشئاً عن اختلاف نظرة طاغور إلى الحياة عن النظرة التراچيدية اليونانية ، وهو اختلاف قد يشخص خصيصة هامة من خصائص النظرة الشرقية على العموم . ففي المسرحية الكلاسيكية اليونانية ترى موقف كل من طرفى الصراع يصور

بغاية ما يكون من الإقناع ، بحيث يصعب الحكم أيهما المصيب  
وأيهما المخطئ ، وفيم الخطأ . وعندما تقع المفاجعة نشعر أن  
سببها لا يكمن في خطأ معين ، بقدر ما يكمن في كون الإنسان  
إنسانا . فالصراع الأساسي في التراجيدية اليونانية هو الصراع  
بين الإنسان والقدر . أما في تراجيدية طاغور فنحن لا نشك  
في أن الملك على حق وأن الكاهن على باطل ، ومع ذلك فالصراع  
بينهما يستمر لأن في الإنسان نزعات الخير والشر جميعا ، فالصراع  
هنا صراع بين الإنسان ونفسه ، ولهذا يتركز في الفتى « چيسنيج »  
أكثر مما يتركز صراع « أنتيجونا » سوفوكليس في الفتى  
هايمون . إن مسرحية طاغور أقل حتمية وأكثر تفاؤلا من  
مسرحية سوفوكليس .



## القصص



زواج رابندرانات بقليل رأى والده أن يكل إليه  
الإشراف على بعض ممتلكات الأسرة في «شيلaida»  
على ضفاف الكنج . وكان حلم رابندرانات أن يسيح في أرجاء  
الهند كما كان يفعل الحجاج القدماء ، ليعرف حياة الشعب من  
قريب ، فلم يسر كثيراً بالمهمة التي أسندها إليه أبوه ، وقبل أن  
يسافر إلى شيلaida قام برحلته الثانية إلى أوروبا ، فزار إيطاليا  
وفرنسا وإنجلترا .

على أنه لم يلبث أن حمد المقام في شيلaida — وهل نتوقع

غير ذلك من شاعر أحب الطبيعة والناس هذا الحب العظيم ؟ —  
فقد وجد في الريف متعة وخبرة ، وأنتج فيه كثيراً من أفضل  
إنتاجه . أتيسح له أن يستشعر الجمال المتغير في الطبيعة الريفية :  
صيفها وشتائها وأمطارها وفيضاناتها ، ووصف ذلك كله وصفاً  
حياً فيه طرافة التجربة المباشرة العميقة . وخالط الفلاحين  
وأحبهم حباً عميقاً : « هؤلاء الأطفال الكبار المساكين ، أبناء  
الله » ، واحترم عملهم وأقام الأسواق لإحياء الصناعات الهندية  
القديمة ، وساعد في تنشيط التعاون الزراعي الذي كان بادئاً  
في البنغال . وفي « شيلايديا » كتب شعره الغنائي الذي جمع  
بعضه في « البستاني » ، كما كتب مسرحيتين من أجود مسرحياته :  
« تشترا » و « الملك والملكة » ، على أن قصصه القصيرة التي  
كتبها في هذه الفترة تستحق وقفة خاصة .

فمن بين دأري الأدب البنغالي من يرون أن أحسن ما كتب  
طاغور هو هذه القصص القصيرة ، لا الأغاني ولا المسرحيات .  
وفي هذا القول شيء كثير من المبالغة ، ومع ذلك فإن بعض  
قصصه القصيرة يرتفع إلى مرتبة فنية تعادل أجود ما كتب في  
هذا الفن .

لقد كان الإحساس « بالصنعة » هو أبعد الأشياء عن طبيعة

طاغور ، فهو شاعر رومنس متدفق ، يطير خياله مع النغم ، ولهذا يأخذ عليه بعض النقاد الجدد أن شعره متفاوت ، فمرة يرتفع ببساطته وطبيعته إلى قمة الغنائية ، ومرة ينزل إلى تكرار سهل لحالات وجدانية سهلة . وقصص طاغور تضارع شعره في السهولة ، فأنت لاتشعر أن القاص يتوقف مرة ليفكر كيف يقول لك ما يريد أن يقول . إنه مسترسل مستمتع بما يقصه ، تغلب عليه الدعابة ، وقد تخطر له فكرة أو حكمة ، ولكنها تأتيه في صورة تحس من ابتكارها نفسه بمقدار ما فيها من طبيعية : « بعد أيام قليلة التقى الرجل والمرأة . عندما ينقسم حجر يمكن وصله ثانية بسهولة وإحكام . ولكن الإنسان كائن حي ، في كل لحظة يطرأ عليه اختلاف قليل ، هو متغير أبداً ، وعندما يفترق الناس لا يمكن ضمهم بعد انفصال طويل ليعودوا كما كانوا من قبل . »

وهكذا يبدو أن طاغور في قصصه كان متأثراً بطبيعته الخاصة أكثر من تأثره بأي نوع من القصص البنغالي أو الأوربي السابق وإن كان كثير من الكتاب قد أشاروا إلى استفادته من فن « الكاثا » أو الحكاية الشعبية ، كما أن في بعض قصصه مشابهات من فن تورجنيف أو إدجار ألان پو : تلك القدرة

المتازة على بث الحياة في الطبيعة وإشراكها في الموقف القصصى ، وذلك التلذذ بالإلغاز وإثارة الانفعال وخلق جو المكان . ولكن ذلك كله يذوب في شعور القاص بحكايته ، وطريقته الخاصة في قصها ، وهي طريقة تعتمد « التكنيك » البسيط في البدء بتقديم الشخصية ثم عرض الحدث ، وقد يكون الحدث قصيراً نسبياً ، وقد يمتد سنين .

ومع أن طاعور يستمد معظم قصصه القصيرة من الحياة البنغالية المعاصرة ، فإنه لم يكن يميل إلى إعطاء صور « واقعية » من هذه الحياة ، بل كانت مشاعره وآراؤه واضحة فيها جميعاً . وفي ذلك الوقت كان لطاعور مواقف محددة من المشكلات الاجتماعية في بلاده : من نظام الطبقات ، وحقوق المرأة ، وتعدد الزوجات . إلى جانب موقفه الواضح الصريح في مناهضة الاستعمار ، وكان يعبر عن هذه المواقف كلها في ثنايا حكاياته أو في موضوعاتها الأساسية ، لا يعتمد ذلك ولكنه لا يتجنبه أيضاً ، ولا يحشو تعبيره بالخطابية ولكنه لا يلزمه حدود « الموضوعية » .

ولعل أوضح تصوير لمذهب طاعور في القصة هو ما يحدثنا به في مقدمة قصته « يحكى أن ملكاً » :



« هناك مثل انجليزى يقول : لا تسألنى فاكذبك . وطفل السابعة الذى يستمع إلى حكاية خرافية يفهم ذلك جيداً . فهو يمتنع عن السؤال بينما تروى القصة . وبذلك يبقى زيفها الجميل الخالص عارياً كله ، بريئاً كطفل رضيع . شفافاً كالصدق نفسه صافياً كنبع ضاحك . ولكن الكذب الثقيل المشوب بالعلم عند أصحابنا المحدثين يجب أن يغلف صفته الحقيقية ويخفيها . وإذا اكتشفت أقل ثغرة من الخداع فى موضع ما فإن القارىء يعرض باشمئزاز متأفف . وتحقيق الحية بالكاتب .

« عندما كنا أطفالاً كنا نفهم كل الأشياء الحلوة . وكنا نستخلص حلاوات القصة الخرافية بعلم لا يخطئ ، خاص بنا . لم نكن نبالي قط بمثل هذه الأشياء غير المفيدة التى تسمى المعرفة . لم نكن نبالي إلا بالحقيقة . وكانت قلوبنا الصغيرة الساذجة تعرف جيداً أين قصر الحقيقة البلورى وكيف تصل إليه . »

لهذا نجد طاغور فى قصصه القصيرة كما نجد فى شعره يتوخى البساطة ويجعلها أسلوبه . وقلما يلجأ إلى شيء من أساليب التشويق غير اهتمامه بما يكتب ، وقلما يحاول أن يخفى نفسه عن القارىء ، ولكن ذلك لا يجعله يلبس ثوب المعلم أو الخطيب ،

لأن الحقيقة الحية في نظره لا تدرك بالإقناع الذهني وحده ،  
ولأن الخطائية نوع من الاستعلاء الذي تنفر منه طبيعته . فهو  
يقص أولا للذة القصص ، ولأن في القصص حقيقة أصفى من  
المعرفة ، ولهذا لا يحجم عن اتباع طريقة السرد في الجانب  
الأكبر من قصته . فالكاتب القصصي الذي يتجنب طريقة السرد  
يفعل ذلك لشعوره بغرابة موقفه من ناحية — هو غير مستريح  
إلى أن يقف موقف الراوية لشيء يعلم ويعلم قارئه مقدما أنه لم  
يحدث — ولرغبته في إبعاد نفسه عن الموضوع من ناحية أخرى  
ولكن طاغور لم يكن يشعر بالقلق من موقف القاص — ولم  
يكن يحاول الابتعاد عن موضوعه لأنه لم يكن يشعر بآدى بدء  
بأن الموضوع يفرض نفسه عليه ، ولا بأنه يفرض نفسه على  
الموضوع .

التفاهم المستمر الذي كان طاغور يستشعره بينه وبين الكون  
كله هو الذي يجعل لفنه في القصة القصيرة تلك السهولة الطبيعية  
فنشعر أمامها بنعومة الخطوط والألوان أكثر مما نشعر برسوخ  
الكتل : ولعل ذلك هو ما يجعل بعض قصصه تبدو وكأنها تريد  
أن تروغ من أيدينا وذاكرتنا ، فهي لا تجهدنا بإحساس قوى  
يفرض نفسه علينا كما فرض نفسه على الكاتب ، ولا تنهض

بكيان مستقل يمثل أماننا مغرياً أو مهدداً. ولكنه كثيراً ما يصل ببساطة إلى درجة من التناغم تجعل قصصه أشبه بألحان موسيقية ، تأثيرها في النفس أدنى إلى السرور ولو كان طابعها الحزن . من هذه القصص الممتازة قصته « أعيان نايا نچور » . يبدوها طاعور على عادته بطريقة السرد ، معرفاً بشخصيته الرئيسية :

« في قديم الزمان كانت أسرة ( بابو ) في نايا نچور من ملاك الأراضي المشهورين . وقد عرف عنهم بذخ الأمراء . فربما قصوا حواشي الحرير الموصلي لأنها تحتك بمجلدهم . وربما أنفقوا عدة آلاف من الروبيات على عرس قطة . ويقال إنهم في إحدى المناسبات الهامة أرادوا أن يقلبوا الليل نهاراً فأشعلوا مصابيح لا تحصى وأمطروا من السماء خيوطاً من الفضة لتحاكي ضوء الشمس . كانت هذه الأيام قبل الطوفان . ثم جاء الطوفان . فلم يكن ممكناً أن تستمر سلسلة آل بابو القدماء بترفهم الملوكي زمناً طويلاً . لقد كانوا كمصباح أشعلت فيه فتائل كثيرة ، فتوهج زيته مسرعاً وانطفأ النور .

« وجارنا كايلاس بابو هو البقية الباقية من هذا المجد البائد . فقبل أن يكبر كانت أسرته قد كادت تصل إلى الحضيض ،

وعندما مات أبوه تألق البذخ مرة واحدة في جنازة الرجل  
ثم كان الإفلاس . فبيعت الأرض لسداد الدين ، ولم يكن المال  
القليل الباقي كافياً للمحافظة على أبهة الأسرة الماضية . »

وهكذا اضطر سليل المجد القديم أن ينتقل إلى كلكتا ليعيش  
عيشة متواضعة . وكان له ابن واحد مات وخلف بنتاً . وعاشت  
البنت مع جدها في المنزل الصغير ، حيث كان يخدمهما خادم عجوز  
ظل مخلصاً للأسرة .

ولا يخفى راوى القصة كرهه لكيلاس بابو . ويعمل ذلك  
بأن أسرته على النقيض من أسرة كيلاس . فأبوه قد كسب ثروة  
من غرق جبينه ، ولهذا فقد نشأ الابن يكره التظاهر ويعرف  
قيمة المال . ونعرف أن الراوى شاب قد نال قسطاً طيباً من  
التعليم الحديث ، وهو يحسب أن ماناله من التعليم وما ينتظره  
من الثراء لا يرفعه كثيراً في نظر كيلاس بابو . ولكنه يلاحظ  
أن أحداً من جيران الشيخ ومعارفه لم يكن يشاطره حنقه على  
سليل المجد القديم . والواقع أن الرجل كان من أبعد الناس  
عن إيذاء الناس . فهو دائماً ودود مهذب ، يشارك الناس في  
حفلاتهم وأعيادهم ، ويبدل ابتسامته السمحة للصغير والكبير ،  
ويبدى السرور كلما لقي أحداً من أصدقائه ، ويسأل عن الأسرة

والجيران بأسمائهم . وكان راوى القصة يلمح ما فى ذلك كله من ادعاء العظمة ، ويهزأ من عناية الشيخ بملابسه ومظهره على الرغم من فقره :

« ومع أن كيلاس بابو — كما قلت — كان قد فقد كل أرضه ، فقد بقيت له بعض مخلفات الأسرة . فكان هناك دورق فضى لرش الماء المعطر ، وعلبة مشغولة بماء الورد ، وصينية ذهبية صغيرة ، وشال ثمين عتيق ، وثوب التشريفة ذو الطراز القديم ، والعمامة الموروثة عن الأسلاف . وكان قد أنقذ هذه الأشياء بصعوبة شديدة من بين مخالب المراهبين . وكان يبرزها فى كل فرصة مناسبة ويحاول بذلك إنقاذ مجد أعيان نايا نجور الذى طبق الآفاق . ومع أنه كان فى صميم قلبه أشد الناس تواضعاً فقد كان فى أحاديثه اليومية يرى واجباً مقدساً عليه نحو نبل محتده أن يطلق العنان لكبريائه العائلية ، وكان أصدقائه يشجعون هذه الخصلة فيه إذ يقابلونها بالعطف والرضى ، وكانوا يجدون فى ذلك سروراً كبيراً . »

كان الجيران يسمونه الجدد، ويتوافدون إلى منزله . ولكيلا يكلفوه شيئاً كان الواحد منهم ربما أحضر معه تبغاً ، ويقول : « يا جدى ، لقد جاءنى هذا الصباح بعض التبغ من « جايا » ، أرجو أن تقبله ، ولعل مذاقه يعجبك . »

فيأخذه الجد ويقول إنه ممتاز . ثم يسترسل في قصة عن نوع فاخر من التبغ كانوا يدخنونه قديماً في نايانچور ، وكان عن الأوقية منه جنيتها . وكان من عاداته أن يقول بعد ذلك : « لعل بعضكم يحب أن يذوقه الآن . فقد بقي لدى بعض منه ، ويمكنني أن أحضره لكم على الفور . »

ولكن الحاضرين كانوا يعلمون جميعاً أن ذلك التبغ إن طلب فلا بد أن يكون مفتاح الصوان مفقوداً ، أو يكون الخادم العجوز « جانيش » قد نقل التبغ من مكانه .

وعندما كان الضيوف يقومون لينصرفوا ، كان الجد يرافقهم إلى الباب ، ويسألهم ، عرضاً ، متى يأتون جميعاً ليتغدوا معه . فيقول أحدهم بأدب : انتظر قليلاً يا جدى . سنحدد يوماً فيما بعد .

فيجيب الجد : حسناً ، حسناً . يحسن بنا أن ننتظر! حتى تأتي الأمطار . فالجو شديد الحرارة في هذه الأيام ، والغداء الفاخر الذى أريد أن أقدمه إليكم لا بد أن يقلب معدتنا في مثل هذا الطقس .

ولكن عندما تأتي الأمطار يحرص كل واحد ألا يذكره بوعده ، وإذا ذكر هذا الموضوع فإن أحد الأصدقاء يلاحظ

يرفق أن الأمطار تجعل الانتقال صعباً ، وأن الأفضل الانتظار حتى تنقطع . وهكذا دواليك .

إن أشنع الجرائم في نظر الشباب هي أن يكون المرء غيباً ولكن كايلاس بابو لم يكن غيباً ، وكثيراً ما كان جيرانه يستشيرونه في أمورهم العملية ، إلا أنه إذا جاء إلى سيرة أعيان نايا نچور فقد كان مستعداً لتصديق كل ما يلقيه الناس على مسامعه من مبالغات يريدون بها إدخال السرور على قلبه ، ولم يكن يخطر بباله قط — ولا في الحلم — أن أحداً يمكن أن يشك في هذه المعجزات .

على أن هناك سبباً آخر لذلك الكره الذي كان راوى القصة يستشعره نحو كايلاس بابو .

فقد كان في سن الزواج . وكان في استقامة خلقه وعلو تعليمه وبراء أفيه ما يجعل كثيراً من الأسر الطيبة في البنغال تتمنى أن يصاهرها ، بل تعرض عليه بناتها . وكان ذلك يسعده ويرضى كبريائه ، وإن لم يجد في فتاة من هذه الفتيات من تصلح أن تكون قرينته ومع أنه رأى حفيدة كايلاس بابو ولم يؤخذ بمجالها ولا تصور أنها تصلح له زوجة ، فقد غاظه من الشيخ أنه لم يعرضها عليه ، بل لقد سمع أنه قال لأصدقائه إن آل بابو لم يتمنوا

نعمة قط ، وإنه لن يخرج على تقاليد الأسرة ولو بقيت الفتاة  
حائسا . كانت هذه العزة هي التي تحنق الفتى وتثير نغمته على  
الشيخ ، ولكنه لم يكن يجد سبيلا للانتقام منه .

إلى أن اتفق يوما في مجلس من مجالس الشيخ أن زعم له  
موظف سابق أن نائب الحاكم دائم السؤال عنه ، وأنه كثيراً  
ما سمعه يقول إن البنغال كلها لم يكن فيها إلا مائتان كريمتان حقا  
أمرأ بوردوان وأعيان ناياتچور . وما كاد الشيخ يسمع هذه  
الكذبة حتى انشرح صدره ، وظل يردد القصة بعد ذلك ، وكان  
كلما رأى الموظف السابق يسأله عن نائب الحاكم وعقيلته وأطفاله .  
ويرى الشاب الفرصة سانحة ، فينفرد بكايلاس بابو ذات  
يوم ويهمس له : أنه رأى نائب الحاكم أمس ، وأخبره أن  
كايلاس بابو يقيم الآن في كالكتا ، وقد قرر الرجل أن يضرب  
صفحا عن الرسميات ، وأن يزور الشيخ بنفسه اليوم .

وفي وقت الظهيرة ، والجيران إما نائمون أو مشغولون بأعمالهم ،  
وقفت عربة ذات جوادين أمام منزل كايلاس بابو ، ونزل  
خادمان بملابسهما الرسمية ، وصعدا السلم وأعلنا بصوت مرتفع :  
أن سيارة نائب الحاكم قد وصلت . وكان كايلاس بابو في انتظاره  
بثياب التشريفة القديمة وعمامة أسلافه ، والخدام جانيش بجانبه



يلبس احسن حلل سيده لهذه المناسبة . فاسرع يستقبل ضيفه ،  
وألقى عليه خطبة ترحيب طنانة باللغة الأردنية ، وحرص  
— بالطبع — على أن يعرض مخلفات الأسيرة : الشال ، والصينية ،  
والدورق ، والصندوق المشغول .

وبعد دقائق ، لم ينطق فيها نائب الحاكم المزيف بحرف ،  
ولم يزد على هز رأسه ، نهض منصرفاً وتبعه الخادمان يحملان  
مخلفات الأسيرة ، ووضعها باحترام في العربة . فلم يشك كايلاس  
بابو في شيء ، وظن أن هذه هي عادة الحكام .

وكان الشاب يرقب ذلك كله من الحجرة المجاورة . وقد كاد  
جانباہ ينشقان من الضحك المكتوم ، حتى إذا لم يجد بداً من  
الانطلاق أسرع إلى حجرة بعيدة وإذا بفتاة صغيرة جالسة في  
ركن تبكي حتى ليوشك قلبها أن يتمزق . ولما رآته في قهقهته  
الصاخبة نهضت غاضبة وعيناها الكبيرتان السوداوان تقذفان  
عينيه بمثل ومض البرق ، فقالت وصوتها تخنقه الدموع : أخبرني !  
بم أساء جدي إليك ؟ لماذا جئت تخدعه ؟ لماذا جئت هنا ،  
لماذا ...

« لم تستطع أن تزيد شيئاً . بل غطت وجهها يديها  
وانفجرت باكية .

« واختفى ضحكي في لحظة . فلم يكن قد خطر لي قط أن  
في عملي هذا شيئاً غير دعاية ممتازة ، وهأنذا أجدني قد سببت  
أقصى الألم لذلك القلب الصغير البالغ الرقة . ونهض قبح قسوتي  
كله ليديني . وتسلمت من الحجرة في صمت ككلب مطرود .  
« حتى الآن لم أكن أنظر إلى كسم ، حفيدة كيلاس بابو ،  
إلا على أنها سلعة تافهة في سوق الزواج ، تنتظر عبثاً أن تجتذب  
زوجاً . ولكنني اكتشفت الآن ، بهزة المفاجأة ، أن في ركن  
تلك الحجرة قلباً إنسانياً يخفق . »

ويقضى الفتى ليله مسهداً ، ثم يأتي في الصباح حاملاً كل  
مخلفات آل بابو إلى مسكن كيلاس ، ليقدّمها سرّاً إلى الخادم  
جانيش . فيسمع صوت كسم تخاطب جدها بركة ، سائلة  
إياه أن يقص عليها ما حدث بينه وبين « الصاحب » . ويتألق  
وجه الشيخ زهواً وهو يروي لها كل ما لم يقله الحاكم من ثناء  
على أعيان نايا نچور . والفتاة جالسة أمامه ، تتطلع إليه بانتباه  
ملؤه الغبطة .

« فتأثرت تأثراً عميقاً ، وطفرت الدموع إلى عيني ، ووقفت  
هناك في الممر صامتاً بينما كان الجد ينهي قصته المزوقة عن زيارة  
(الصاحب) العجيبة . وعندما غادر الحجرة أخيراً حملت المسروقات

ووضعتها عند قدمي الفتاة وخرجت دون أن اتكلم .

« ثم ذهبت مرة ثانية في ذلك اليوم لأزور كايلاس بابو نفسه . وكنت قد ألفت — طبقاً لعاداتنا الحديثة الكريمة — ألا أحيي ذلك الشيخ عندما أدخل الحجرة . ولكنني في ذلك اليوم انحنيت انحناءة عميقة ولمست قدميه . ولست أشك في أن الشيخ ظن زيارة الصاحب لداره هي السبب فيما جد من أدبي . فقد سر له سروراً عظيماً ، ولمعت عيناه بصرامة ملؤها الطيبة .

« وتوافد أصدقاءؤه وراح يروى لهم بإطناب قصة زيارة نائب الحاكم ، مضيفاً إليها تحليات جديدة مفرقة في الخيال . لقد أصبحت الزيارة ملحمة من حيث النوع والطول أيضاً .

« وعندما انصرف الزوار الآخرون تقدمت إلى الشيخ بخطبتي في تواضع شديد . فقلت له إنني وإن كنت لا أراي قط جديراً بمصاهرة مثل هذه الأسرة العريقة فإنني . . . الخ الخ .

« وعندما أوضحت غرضي للشيخ عانقني وانفجر متهللاً . قال : إنني رجل فقير ، وما كنت أتوقع قط مثل هذا الحظ العظيم .

« كانت هذه هي المرة الأولى والأخيرة — طوال حياته — التي اعترف فيها كايلاس بابو بفقره . كما كانت المرة الأولى

والأخيرة — طوال حياته — التي نسي فيها ولو للحظة واحدة  
عزة أعيان نايا نيجور . »

\*\*\*

وفي قصة أخرى لطاغور — قصة « الكابلي » — يقدم  
لنا راوى القصة شخصية بائع جوال ، من كابل ، نشأت بينه  
وبين ابنة الراوى ذات الخمس سنين صداقة عجيبة ، فكان دائم  
الجلوس معها أمام المنزل يلعبها ويضاحكها ، بعد أن ضمن  
رضاها عنه بما كان يقدمه لها من حلوى لا يتقاضى عنها ثمنًا .  
وكانت زوجة الراوى — طبقا لمعتقدات طبقتها — ترى مسلك  
ذلك البائع مريبًا ، وتخشى أن يكون من لصوص الأطفال .  
ولكن زوجها — راوى القصة — كان أكثر تحرراً ، فلم يمنع  
هذه العلاقة الحميمة بين ابنته الصغيرة وبين البائع العملاق .

وكان من عادة البائع — رحمان — أن يسافر إلى كابل  
في يناير من كل عام ليزور أسرته ، فكان يقضى هذا الشهر  
مشغولاً بجمع ماله من ديون عند زبائنه ، قبل سفره . إلا أنه  
كان يجد دائماً بعض الوقت ليقضيه مع صديقه الصغيرة « ميني »  
حتى كان يوم تنبه فيه الراوى وابنته إلى صوت ضجة في الشارع  
وإذا برحمان بين شرطين يقودانه مقيد اليدين ، وثياب رحمان

ملوثة بالدم ، وفي يد أحد الشرطيين سكين ، وحولهم جمهور متطلع . ويسأل الراوى عن القصة فيعلم أن أحد زبائن رحمان أنكر ديناً له عنده ، فاعتاظ رحمان وطعنه بسكين .

ويُحكم على رحمان بالسجن بضع سنوات . وتنس ميني صديقها القديم . وتكبر ، وتبلغ سن الزواج ، وهذا يوم زفافها وفي صباح ذلك اليوم ، وضجة الاحتفال على قدم وساق ، يدخل رحمان الكابلي .

« لم أعرفه أول الأمر . لا حقيبة ، ولا شعر طويل . إلا تلك القوة التي كانت له . ولكنه ابتسم . فعرفته ثانية . سألته :

— من أين جئت يا رحمان ؟

قال : خرجت من السجن مساء البارحة .

« وصدمت الكلمات أذنى . فلم أكن قد تكلمت من قبل مع رجل جرح أخاً له . وانقبض قلبي حين أدركت ذلك ، فقد ظننت أن اليوم يكون أسعد فألا لو لم يظهر .

« قلت : هناك حفلة تقام ، وأنا مشغول . ألا تستطيع أن تمر

في يوم آخر ؟

« فتحول مسرعاً ليذهب ، ولكنه حين وصل إلى الباب تردد

ثم قال : ألا أستطيع — يا سيدى — أن أرى الصغيرة لحظة ؟  
« لقد كان يعتقد أن مبنى لا تزال كما ، هي كان يتخيل أنها  
ستجربى إليه كعادتها ، منادية : يا كابلى ! وكان يتخيل أيضا  
انهما سيضحكان ويتحدثان معاً كعادتهما قديما . بل إنه —  
إحياء لذكرى الأيام الماضية — جاء بشيء من اللوز والزبيب  
والعنب ملفوف فى ورقة ، وقد حصل عليه بطريقة ما من أحد  
مواطنيه ، فإن رأس ماله الصغير كان قد تبدد .

« قلت ثانية : هناك حفلة فى المنزل ، ولن يكون فى مقدورك  
أن ترى أحداً اليوم .

« ونكس الرجل رأسه ، ونظر إلى متأملا لحظة ، ثم قال :

« طاب صباحك » وخرج .

« وشعرت بأسف شديد ، وهممت أن أناديه ليرجع ، ولكنى

وجدته يعود من تلقاء نفسه . واقترب منى ومد يده بهديته

قائلا : « لقد أحضرت هذه الأشياء للصغيرة يا سيدى .

فهل تعطى لها ؟

فأخذتها وأردت أن أنقده الثمن ، ولكنه أمسك يدي

وقال : أنت رجل طيب يا سيدى ، اذكرنى بخير . لا تعطنى .

نقوداً ! أنت لك بنت صغيرة ، وأنا أيضا عندى مثلها فى بيتى .

إننى أفكر فيها وأحضر الفاكهة لابنتك . لا من أجل ربح .  
« قال ذلك ووضع يده داخل ثوبه الكبير الفضفاض ، وأخرج  
ورقة صغيرة متسخة بسطها على مكتبى وأزال تجعداتنا بعناية كبيرة .  
لم تكن صورة ولم تكن رسماً . إنما كانت أثر يد صغيرة ملطخة  
بالحبر وضعت مبسوطة على الورقة . كان يحمل لمسة يد ابنته هذه على  
قلبه دائماً وهو يحبى سنة بعد سنة إلى كلاسكتا لبيع بضائعه فى  
شوارعها . »

ويستبقى الراوى زائره ، ويبحث فى طلب ابنته ، فتأنى  
فى ثوب الزفاف ، وينظر إليها الكابلى كالمذهول ، ثم يستعيد  
ضحكه القديم معها ، فيسألها باسم : يا عروس ، أتذهبين الآن  
إلى بيت حميك ؟

ولكنها تحمر خجلاً ، وعندما تذهب يصعد رحمان زفرة  
عميقة ويجلس على الأرض ، فقد تذكر فجأة أن ابنته لا بد  
قد كبرت هى الأخرى ، وعليه الآن أن ينشئ معها صداقة  
جديدة . لاشك أنه لن يجدها كما تركها منذ ثمانية أعوام .  
« كانت موسيقى العرس تعزف ، وشمس الحريف اللطيفة  
تندفق حولنا ، ولكن رحمان كان جالساً على الأرض فى حارة  
صغيرة فى كلاسكتا ، وكان يرى أمامه جبال أفغانستان الجرداء . »

« وأخرجتُ ورقة مالية وأعطيته إياها ، قائلاً : عد إلى ابنك في بلدك يارحمان ، وعسى أن تجلب سعادة لقائكما خطأ طيباً لا يأتى . »

« وكان علىّ حين قدمت هذه الهدية أن أختصر بعض نفقات الحفلة . كان علىّ أن أستغنى عن المصاييح الكهربائية ، والموسيقى العسكرية ، وسخّطت سيدات المنزل لذلك ، ولكننى رأيت أن حفلة الزفاف تزداد ضياءً بفكرة أنه فى أرض بعيدة يلتقى أب طال غيابه بابنته الوحيدة . »

وقد يطول هذا الفصل كثيراً لو حاولنا أن نعرض للنماذج متنوعة من فن طاغور فى القصة القصيرة . فالقصة القصيرة عنده متعددة الأشكال ، قد تتخذ شكلاً قريباً من شكل المسرحية من حيث التركيز والحركة ، وقد تتخذ شكل الحكاية التى تعتمد على العقدة ، ويلتقى فيها الواقعى بالخيالى ، والظاهر بالباطن . ولكنه ، كما رأينا ، يصل أحياناً فى بناء القصة القصيرة إلى أحسن ما يصل إليه كتابها العالميون ، وهو دائماً القاص الذى يحب حكايته ، ويعبر ، من خلالها ، عن حبه للحياة والأحياء .



# الله والأطفال

**عاد** الأب من الجنابة .

وكان ابنه ذو السابعة واقفاً أمام النافذة ، وعيناه مفتوحتان ،  
وتعويذة ذهبية تتدلى من عنقه . ورأسه ممتلئ بأفكار  
أكبر من أن يفهمهما سنه .

أخذه أبوه في ذراعيه وسأل الصبي : أين أمي ؟

فأجاب أبوه وهو يشير إلى السماء : في السماء .

« وبالليل تأوه الأب في نعاسه ، وقد أجهده الحزن .

وكان مصباح معتم يشتعل قرب الباب ، وحرارة تطارد  
الحشرات على الحائط .

وتنبه الصبي من نومه ، وتحسس يديه فراغ السرير ، وتسلسل  
إلى الشرفة المكشوفة .

ورفع الصبي عينيه إلى السماء وتأمل طويلاً في صمت .

وأرسل عقله الحائر بعيداً في الليل هذا السؤال : أين السماء ؟

ولم يأت جواب . وبدت النجوم كدموع لاهبة لتلك الظلمة  
الجاهلة . »

\* \* \*

« كنت أسير في درب كساة العشب ، عندما سمعت أحداً من ورائي فجأة يقول : انظر هل تعرفني ؟

فالتفتُ ونظرت إليها وقلت : لا أستطيع أن اذكر اسمك .  
قالت : أنا أول حزن كبير صادفته في شبابك .  
وبدت عيناها كصبح لا يزال عالقاً به الندى .  
ووقفت صامتا برهة قبل أن أقول : هل أضعت كل ثقل  
دموعك ؟

فابتسمت ولم تقل شيئاً . وشعرت أن دموعها قد تعلمت على  
المدى لغة الابتسام .

همست : قلت مرة إنك سترعى حزنك إلى الأبد .  
فاحمر وجهي وقلت : نعم ، غير أن السنين مضت ، ونسيت .  
ثم أخذت يدها في يدي وقلت : ولكنك تغيرت .  
قالت : ما كان حزناً مرة أصبح الآن سلاماً .  
( طاغور : المارب )

\*\*\*

لم يشعر طاغور بقرب الموت كما شعر به في تلك السنوات  
التي استقبل بها العقد الخامس من عمره . كان أول هذه المصائب  
وأفدحها ، هو موت زوجته . وأعقبها ابنته الكبرى ،  
وكانت مريضة بذات الرئة ، ثم أبوه ، ثم أصغر أبنائه .

وقد ذهب بعض النقاد المنود إلى أن قصائده في رثاء زوجته  
لا تهب عن شاعرية قوية ، لأن ألم الشاعر لم يكن صراخاً ولا  
يأساً ولا كلمات محرقة ، بل ألماً عميقاً متاملاً يريد أن يقترب من  
معنى الموت ، من الله :

« عندما كانت على قيد الحياة .

كان - يا رب - بوسعي أن أرد إليها كل ما تمنحني  
من هبات .

أبدأ لن يرجع العهد .

ليلها الآن صباح .

يا إلهي قد ضممتها إليك .

وهداياي التي أعدتها من أجلها .

إنما أرفعها اليوم إلى أقدامك .

نخطاياي إليها .

وذنوبي

منك أرجو اليوم غفراناً لها .

وزهور الشكر والحب

التي لا تستطيع اليوم أن تأخذها

إنما أرفعها اليوم إليك

يا إلهي

وهي من أعنى بها . »

كانت هذه هي نعمة قصائده الأولى بعد وفاة زوجته ، وهي التي ضمها ديوانه « ذكرى » ولم يفارقه حزنه الكبير قط ، ولكنه ذاب مع الزمن في عاطفته الدينية العميقة ، كما تشهد المقطوعتان اللتان صدرنا بهما هذا الفصل ، وهما من مقطوعات ديوانه « الهارب » الذي صدر سنة ١٩١٨ أى بعد وفاة زوجته بأكثر من خمسة عشر عاماً . وقد ماتت زوجته وأطفاله — بعد — صغار ، فأراد أن يكون لهم أمّاً وأباً ، وازدادت عاطفته نحوهم — وهو الأب الرحيم — عمقاً وحنواً ، وقد كان في طبيعه حب للطفولة — وما أقرب الطفولة من الشعر — فنظم ديواناً كاملاً عن الأطفال : « الملل » . وفي هذا الديوان الفريد في آداب العالم ينخلع الشاعر من دنيا الكبار ليعيش مع الأطفال في حبهم وخيالهم واحبهم . والطفل عنده يوشك أن يكون رمزاً للحياة الخالدة ، فهو يحب الأطفال بما يشبه التقديس ، يقول في قصيدته « البداية » على لسان أم تخاطب ابنها حين سألها : « من أين أتيت ؟ » :

« أنت محبوب السماء ، توأم نور الصباح ، طفوت على تيار حياة هذا العالم ثم رسوت على قلبي . »

« حين أنظر إلى وجهك يغمرني سر : أنت يا من تنتمي  
للكل أصبحت لي .

« مخافة أن أفقدك أضمتك إلى قلبي . أي سحرٍ صاد كنز  
العالم في ذراعي النحيلتين ؟ » .

وكل حكمة الكبار أمام جمال الطفولة بلاهة وعيٌ ، وكل  
كدهم أمام لعب الأطفال بهرج زائف :

« أيها الطفل ، ما أسعدك وأنت جالس في التراب ، تلعب  
بغصن مكسور . طول الصباح !

أنا أبتسم للعبك بتلك القطعة الصغيرة من غصن مكسور .  
أنا ما كف على حساباتي ، أمضي الساعات أجمع أرقاما .

« لعلك تلحقني وتفكر : ما أسخفها لعبة تضيع  
فيها الصباح !

أيها الطفل ، لقد نسيت فن الاستغراق في العصى وفطائر  
الطين .

أنا أبحث عن لعب غالية ، وأجمع قطع الذهب والفضة .  
أنت تخلق ألعابا سارة بأي شيء تجده ، وأنا أضيع .  
وقتي وجهدي في أشياء لن أنا لها أبداً .

في زورقي الهزيل أصارع لأعبر بحر الرغبة ، وأنسى  
أني أنا أيضا ألعب لعبة . »

ومع وحدة موضوع الديوان فإن فيه من التنوع ما يحمل  
القارئ بين قصائده دون أن يفتر اهتمامه . فمرة يصور الشاعر  
نظرة الرجل للطفل ، ومرة نظرة الأم للطفل ، ومرة نظرة  
الطفل للأم ، ومرة نظرة الطفل للأشياء . والقصيدة الأخيرة  
في الديوان « الصفقة الأخيرة » أشبه ببلورة صافية تجمع فيها  
إحساس الشاعر نحو الطفولة :

« صحت وأنا أسير في الصباح على الطريق المرصوف  
بالحجارة : تعال استأجرني !

فجاء الملك في عربته وسيفه بيده .

وأمسك يدي وقال : سأستأجرك بسلطاني .

ولكن سلطانه كان صفراً في الحساب ، وانطلق في عربته

« في حرارة الظهيرة وقفت المنازل مغلقة الأبواب .

وسرت في الحارة المعوجة على غير هدى .

وجاء شيخ بحقيبة ذهب .

وفكر ثم قال : سأستأجرك بمالي .

ووزن نقوده واحداً واحداً ، ولكنني انصرفت عنه .

« كان المساء وسياج الحديقة قد تفتحت أزهاره .

وبرزت الغادة الحسناء وقالت : سأستأجرك بابتسامتي .

وشحبت ابتسامتها وذابت في دموع ، ورجعت هي وحدها  
إلى الظلام .

« كانت الشمس تطعم على الرمل ، وأمواج البحر  
تتكسر بدءاً .

وجلس طفل يلعب بمحارته :  
رفع رأسه وبدأ كأنه عرقى . وقال : أنا أستاذجرك  
بلا شيء .

ومنذ ذلك الحين جعلتني تلك الصفقة التي عقدت في لعب  
أطفال رجلاً جراً . »

لم يقدم طاغور الأب هديته إلى أطفال العالم بهذا الديوان  
فحسب ، فقييل وفاة زوجته كان قد غادر « شيلايديا » وأقام  
بموافقة أبيه في « شانتينيكيتان » ( مرفأ السلام ) : ذلك  
المكان العاصر بالذكريات ، وهناك بدأ تنفيذ فكرة جديدة  
في التربية ، وحين يتحدث طاغور عن هذه الفكرة يقول في  
بساطة إنها كانت أشبه ببذرة ، والمرء لا يحدد البذرة التي تبدأ  
في الإنبات ، ولكنه يرد منشأ الفكرة إلى أيام طفولته التي  
قضاها في المدرسة .

لقد رأينا أن طفولة طاغور في المدرسة كانت وديعة في أيدي  
معلمين قساة ، وأنه تلقى أفضل تعليمه على يدي أبيه ، بين أحضان

الطبيعة في « شاتينيكيتان » وعلى سفوح الهمالايا . وقد جعله ذلك يفكر في نظام التعليم الذي اقتبسته الهند من الغرب ، ومع أنه في ثورته على هذا النظام التقليدي الصارم كان متفقاً مع كثير من المربين الغربيين ، فقد انقرد عنهم باتجاه خاص يتجلى فيه أثر النظرة الشرقية إلى الحياة .

لقد رأينا طاغور في إحدى قصصه القصيرة ، يفرق بين « الحقائق » و « الوقائع » . وهذه التفرقة نفسها هي أساس نظريته إلى التربية . فالغرض من التربية في نظره ، هو « أن تقدم للإنسان الحقيقة في وحدتها الكلية » . والنظام التقليدي للمدرسة يفصل الطفل عن هذه الحقيقة الكلية ويقدم إليه ، عوضاً عنها ، حزمة من « المعلومات » . فهو يحرمه من الأرض ليعلمه الجغرافيا ، وينزع منه اللغة ليعلمه النحو ، وبدلاً من أن يروى ظمأه إلى الملاحم يقدم قوائم من الوقائع والتواريخ . إن الحقيقة الكلية وحدة تلتقي فيها كل العناصر التي يتألف منها الكائن البشري : عناصر العقل والمادة والروح ، ولكن المدرسة تفصل هذه العناصر عن بعضها البعض ، ولا تعنى إلا بالعقل والمادة ، أما الروح فليس لها من هذه التربية المدرسية نصيب . وفي هذه النقطة الأخيرة يظهر الفرق واضحاً بين طاغور وبين مربي الغرب . فقرويل وبيستالوتسي وغيرها من مربي



الغرب قد قرروا مبدأ الحرية في التربية الحديثة ، وأصبحت  
القاعدة المقررة عند المربين الغربيين اليوم هي مسيرة ميول الطفل  
واستعداداته ، والاعتراف بالفروق الفردية بين الأطفال ،  
وإدخال نوع من الوحدة بين مناهج المواد الدراسية المختلفة .  
ولكن هذه الوحدة لم تتجاوز مواد الدراسة إلى المتعلم نفسه ،  
فالتربية عندهم لا تكاد تعترف بوجود عالم رוחي له صلة بالعالم  
المادي . إن التربية الحديثة ليست إلا مظهراً من مظاهر «مذهب  
الحرية» الذي كان أساس الحضارة الأوربية في القرن التاسع عشر ،  
وقد قام مذهب الحرية على إعطاء أكبر قيمة للإنسان الفرد  
ولكنه رفعه فوق مجتمعه وفصله عن الكون الذي هو جزء منه .  
إن التعليم عن طريق الخبرة هدف في حد ذاته عند التربية  
الغربية الحديثة . ولكنه عند طاغور وسيلة إلى هدف أكبر  
وهو ارتباط الإنسان بعالمه برباط الحب . وهذا الارتباط معناه  
أن تكون المدرسة في الوقت نفسه مؤسسة دينية . ولكن أي  
نوع من المؤسسة الدينية ؟ إنها لا تتدخل بحال في عقائد الدين ،  
بل تعتمد على ربط الناشئ بالطبيعة حيث يشعر دائماً بوجود  
الله . ولهذا اتخذ طاغور نموذج مدرسته من « الأشرم » الهندي  
القديم . وبعض الكتاب الغربيين يسمون « الأشرم » « مدرسة  
الغابة » ، ولكن طاغور يصفه بأنه محلة في الغابة ، ليست بمدرسة

ولا دير ، يقيم فيها الرجل الحكيم مع أسرته ، ومع أن ساكن « الأشرم » ينقطع لله ، ويتعد عن المجتمع ، فإن « الأشرم » يظل بالنسبة للمجتمع كالشمس بالنسبة للأشجار ، فهو مصدر للحياة والنور ، وهناك ينشأ الفتيان في جو حي ، طامح إلى الحياة الأبدية ، يرعون قطعان الماشية ، ويحتطبون ، ويقطفون الثمار ، ويتمودون الرحمة بكل مخلوقات الله ، وتزكو أرواحهم في ظل أرواح أساتذتهم .

هكذا بدأ طاغور مدرسته الصغيرة في « شانتينيكيتان » سنة ١٩٠١ باثنين أو ثلاثة من الصبية ويحدثنا عن هذه البداية فيقول : « لم يكن أحد يتوقع مني مثل هذا العمل ، فقد أمضيت معظم حياتي ، حتى ذلك الحين ، في الكتابة ، وخصوصاً كتابة الأشعار .. فكان المظنون أن الأمر لا يعدو أن يكون بدعة من بدع الغرور ، وآية من آيات عدم الخبرة . » ولكن مدرسة طاغور أصبحت تضم ثمانية عشر طالباً بعد سنتين ، ثم ستين بعد أربع سنوات ، وفي سنة ١٩١٥ كان فيها مائتان من الطلاب .

ولكن هل نقيس نجاح طاغور بعدد الطلاب ؟ ما أبعد هذا المقياس عن طبيعة تجربته الأولى أن تنظر كيف استطاع تطبيق فكرته على نظام العمل في المدرسة وعلاقة الأساتذة بالطلاب . ولنسمع وصف ابتداء اليوم المدرسي من أحد تلاميذ رابندرانات :

« في البكور ، حوالى الساعة الرابعة والنصف ، تطوف  
جوقة من التلاميذ في أرجاء المدرسة ، يغنون الأغاني ، وينهون  
النائمين لجمال الفجر الطالع وهدوئه . ولا يكاد الأولاد يستيقظون  
حتى يأخذوا في تنظيف حجراتهم بأنفسهم ، فقد علموا منذ  
البدء ألا يهتقروا عملاً يدوياً مهما يكن ، بل أن يستقلوا  
بأمورهم دون مساعدة من الخدم بقدر ما يستطيعون . وعليهم  
جميعاً بعد ذلك أن يمارسوا بعض التمرينات الرياضية في الهواء  
الطلق ، يعقبها حمام الصباح ، ثم ينفرد كل منهم بنفسه في تأمل  
هادئ مدة ربع ساعة . »

ولنسمع بقية الوصف من أحد زائري المدرسة :

« في الساعة السادسة صباحاً سمعنا صوت ناقوس شجى  
النفثات أغرانا بالتطلع ، وكان بيت الضيوف الذى تزلنا به يتوسط  
حديقة ريفية ، انتشرت بين أشجارها بضعة منازل مستقلة من  
أبسط طراز . وكان الأطفال يخرجون منها ، كل بحصيرته ،  
ليتخذ مجلساً تحت شجرة منعزلة حيث يقضى الخمس عشرة دقيقة  
من التأمل التى تلى ذلك : كان ثمة ما يعس النفس مساً عجيباً في  
منظر هذه الشخوص الصغيرة بلباسهم الأبيض ، يرصعون المنظر  
كله ، وكل منهم تحت شجرتة المستقلة . ثم يدق الناقوس ثانية ،  
فيتحركون بنخشوع صفوفاً إلى معبد المدرسة . »

وبعد الفطور تقام صلاة قصيرة ، فيجتمع الأولاد وينشدون  
هذا الدعاء من « الأوپا نيشاد » :-

« أنت أبونا . أرشدنا لتعرف أبوتك . لا تعاقبنا . أرشدنا  
لتسجد مخلصين .

« يارب ! يا أبانا ! كفر عنا كل خطايانا ، وامنعنا  
ما هو خير .

« نسجد لمن فيه السعادة .

« نسجد لمن فيه الخير .

« نسجد لمن يؤتى السعادة .

« نسجد لمن يؤتى الخير .

« نسجد لمن هو الخير .

« نسجد لمن هو الخير الأسمى .

« شاتى شاتى شاتى هارى أم . »

وتستمر دروس الصباح من الساعة الثامنة حتى الحادية عشرة  
والنصف ، وعند اعتدال الطقس تقام الدروس كلها فى الهواء  
الطلق ، فيجتمع الصوف المختلفة تحت أشجار متعددة فى الحديقة ،  
وإذا كانت ثمة كتابة فإن كل صبي يأخذ معه حصيرته ومحبته  
وورقاً وقلماً .

ويتناولون غداءهم فى الساعة الثانية عشرة ، وينتهى الشطر

الأكبر من عمل المدرسة في الصباح لأن جو الهند شديد الحرارة بعد الظهر فلا يبقى عليهم إلا أن يستذكروا دروسهم ، وبعد تناول العشاء يشتركون في الألعاب ويمارسون أعمال الفلاحة . وبدلاً من الاشتراك في الألعاب يذهب بعض كبار الأولاد إلى القرى المجاورة ليقوموا بتعليم أبناء الفلاحين . وبعد الألعاب يأتي حمام المساء ، ثم التأمل ، وإنشاد دعاء سنسكريتي قبل وجبة الطعام الأخيرة ، وتعقب تناول الطعام ساعة من القصص والتمثيل والغناء ونحوها . ولا يشترك التلاميذ الكبار الذين يستعدون للشهادة الثانوية في هذا الوقت الممتع ، فهم يحتاجون إلى مزيد من العمل ، ولكن السهر غير مسموح به .

« وبعد انتهاء عمل اليوم يأوون إلى الفراش في الساعة التاسعة والنصف ، وتطوف جوقة من الأولاد بالمدرسة مرة ثانية ، يغنون أغاني المساء . إنهم يبدؤون أيامهم بالأغاني ويختمونها بالأغاني . »

وفي إدارة المدرسة اقتبس طاعور نظام « القادة » الذي رآه مطبقاً في بعض المدارس الأمريكية . فالتلاميذ ينتخبون قائداً للمدرسة كل أسبوع يتولى الإشراف على النظام ، ويليه مساعدون منتخبون أيضاً ، يشرف كل منهم على مجموعة من ستة

أولاد أو سبعة . وفي كل ليلة تعقد شبه محكمة تنظر في المخالفات التي تقع من أى عضو من أعضاء المدرسة ، ولا ينظر المدرسون إلا في القضايا الخطيرة وهي نادرة الحدوث .

على أن هذا كله لا يكشف عن روح المدرسة قدر ما تكشف عنها تلك العلاقة الحميمة بين التلاميذ والأساتذة ، التي كان رابندراناث نفسه أنموذجاً لها . فع أنه لم يكن يشارك مشاركة منتظمة في العمل اليومي للمدرسة ، فقد كان يلقي أحياناً بعض الدروس في الأدب والموسيقى ، كما كان يشجع التلاميذ على أن يعرضوا عليه أعمالهم الفنية في الرسم والشعر ( وكان رساماً كما كان شاعراً وموسيقياً ) ويشترك معهم في تمثيل مسرحياته .

فالشئ العجيب الذي نلاحظه في هذه المدرسة — وهو شئ ما كان ليخطر ببال مرب غير فنان — هو أن الطلاقة لم تكن تميز نشاط التلاميذ فحسب بل نشاط الأساتذة أيضاً . ذلك أن الفكرة المستقرة في أعماق التربية الطاغورية هي أن الطفولة شئ رائع ، وأن في نفس الطفل من الغنى ما يجعله مستعداً لتقبل « الحقائق » من الكبار ، إذا كان الكبار أنفسهم قد استبقوا من ثراء الطفولة هذا الحب للحقائق ولم يتركوا نفوسهم تضممر ضموراً تاماً في قوالب العادات . إن طاغور المربي هو هو طاغور قصاص الطفولة وشاعر « الهلال » .

ها هو ذا يتحدث عن أحد أساتذة مدرسته فيقول :  
« من حسن حظي أن طالباً لامعاً كان يستعد لامتحان  
البكالوريوس . واسمه ساتيش تشاندرا روى ، اهتم اهتماماً شديداً  
بمدرستي ، ووهب حياته لتحقيق فكرتها . ولم يكن يتجاوز  
للتاسعة عشرة من عمره . ولكن روحه بمواهبها السخية كانت  
تعيش في عالم من الأفكار . وكان كل جميل وعظيم في الطبيعة  
وفي الروح الإنسانية يجد فيها صدى قويا . ولا شك أنه لو عاش  
لاحتل مكانه بين الشعراء الخالدين في الأدب العالمي ، ولكنه  
مات وهو في سن العشرين ، ولم تستمر الخدمات التي قدمها إلى  
مدرستنا إلا عاماً قصيراً . لم يكن التلاميذ يشعرون معه قط بأنهم  
محبوسون بين جدران صف ، فقد كان يبدو لهم أنه واصل إلى  
كل شيء . كانوا يتبعونه إلى الغابة في الربيع حين تزهر أشجار  
« السال » ، ويسمعونه ينشد بانفعال عميق قصائده المحببة .  
وكان روى يقرأ لهم من شكسبير بل من برونيج أيضاً - فقد  
كان شديد الإعجاب ببرونيج - ويفسر لهم الشعر بالبنغالية في بيان  
رائع . ولم يكن يشك قط في قدرة الصبية على الفهم . كان يروى  
لهم ويقرأ عليهم الأشياء التي تعجبه هو نفسه ، عالماً حق العلم أنه  
ليس من الضروري أن يفهم الأطفال كل شيء حرفياً وبالتفصيل

ولكن يجب أن تستيقظ أرواحهم . وكان ينجح دائما  
في إيقاظها . »

وفي شانتينيكيتان كتب طاغور مسرحياته « شرادو ستاب »  
( عيد الحريف — ١٩٠٨ و ١٩٢٢ ) ، و « الراجا » ( ١٩١٠ )  
و « أشالاياتان » ( الحصن الحصين ) و « مكتب البريد »  
( ١٩١٢ ) و « فالجونى » ( عيد الربيع — ١٩١٥ و ١٩٢٢ )  
و « بارشامنجال » ( عيد الأمطار ١٩٢٢ ) و « شيشارشان »  
( الأمطار الأخيرة ١٩٢٥ ) واشترك فى تمثيل بعضها مع  
طلاب المدرسة .

وفي شانتينيكيتان كتب طاغور معظم الأغاني التى ضمها  
أشهر دواوينه « جيتنجالى » ( باقة الأغاني ) بين سنتى ١٩٠٩  
و ١٩١٠ ، وكان الأطفال يتغنون بها فى أوقات فراغهم « وهم  
يجلسون جماعات فى الليالى المقمرة ، أو فى أيام يولية تحت السحب  
الداكنة الواعدة بالمطر » .

فى « باقة الأغاني » تصل عاطفة طاغور الدينية إلى ذروتها ،  
كما يصل فنه الشعرى إلى غاية اكتماله . وبهذا الديوان عرف  
العالم الغربى طاغور لأول مرة ، فلم تكن قد ظهرت له قبل  
ذلك باللغة الإنجليزية إلا قصائد قليلة نشرت فى مجلة « مودرن



ريفيو « التي كانت تصدر بالإنجليزية في كلكتا . وفي سنة ١٩١٢ عزم طاغور على أن يقوم برحلة طويلة إلى أوروبا وأمريكا ، وكانت معه المخطوطة الإنجليزية من « باقة الأغاني » وقد ترجمها في فترة من فترات المرض ، حين منعه الطبيب من القيام بأى عمل مرهق . وفي لندن نزل الشاعر ضيفاً على صديق إنجليزي (السير وايم روتنشتين) كان قد قابله في الهند ، وقرأ ما ترجم هناك من أشعاره . وقدم روتنشتين مخطوطة « باقة الأغاني » إلى الشاعر الأيرلندي و. ب. بيتس أكبر شعراء زمانه في اللغة الإنجليزية ، فاقترح إصلاحات طفيفة في بعض مواضع منها ، وكتب مقدمة للديوان ، وقامت « جمعية الهند » في لندن بطبع عدد محدود من النسخ وزعت على أعضائها في سنة ١٩١٢ . وفي السنة نفسها زار طاغور الولايات المتحدة الأمريكية واستأذنته محررة مجلة « الشعر » التي تصدر في شيكاغو في نشر ست من قصائد « باقة الأغاني » .

والواقع ان « باقة الأغاني » الإنجليزية تضم منتخبات من ثلاثة من دواوين طاغور البنغالية : « نايبديا » (قرايين ، ١٩٠٢) ، و « خيا » (العبور ، ١٩٠٥) و « باقة الأغاني » . وقد عرف الديوان بعنوانه البنغالي « جيتنجالى » ،

وذاغت شهرته في جميع أرجاء العالم ، ومنح الشاعر جائزة نوبل سنة ١٩١٣ ، ولقب « سير » سنة ١٩١٤ .

لقد كان تأثير « جيتنجالي » عجيبة في قرائه الأوربيين . فهذا الديوان لا يشبه شيئاً مما عرفوه من الشعر الأوربي ، ومع ذلك فهو لا يتسم بغرابة ما . لقد عزف طاغور على قيثارة الشعر القياشناقي الصوفي ، ولكنه تخلص من الموضوع الأسطوري الذي استبقاه هذا الشعر حين جعل محوره غرام رادا وكريشنا ، فجعل طاغور شعره غنائياً خالصاً ، يعبر عن أشواق النفس إلى الاتحاد بالله — أشواق ملؤها الرقة والخضوع ، حتى ليجد طاغور في التعبير بلسان المرأة وعواطفها أنسب قالب للتعبير عن هذه الأشواق في معظم الأحيان ، ويعينه على ذلك فهمه الغريزي للمرأة ، وذكريات طفولته إذ كان يجد عالم المرأة مشبعاً بالسحر ، وأغاني الشعراء القياشناقيين التي كانت تفتن في وصف مشاعر « رادا » نحو حببها « كريشنا » .

ولعل أشهر ترجمة أوربية لجيتنجالي الإنجليزية هي تلك الترجمة التي قام بها الكاتب الفرنسي الكبير أندريه جيد . ويلاحظ جيد في مقدمة هذه الترجمة أن من الأفكار التي تتردد كثيراً في الديوان فكرة الانتظار ، كما في القصيدة الحادية والأربعين :

« اين تقف خلفهم جميعاً يا حبيبي مختبئاً بين الظلال ؟  
هم يدفعونك ويخلفونك على الطريق المترب ولا يحسبونك شيئاً  
وأنا أنتظر هنا الساعات الطوال وقد وضعت قراييني لك ، بينما  
يأتى العابرون ويأخذون زهورى واحدة بعد واحدة ، حتى  
أوشكت سلتى أن تخلو .

« مر الصباح ، و مر الظهر ، وفى عتمة المساء يثقل الناس  
عينى . والرجال العائدون إلى بيوتهم يلمحوننى ويتسمون  
ويملئوننى خجلاً . وأنا أجلس كبنت شحاذة ، أسترو وجهى بعطف  
ثوبى ، وعندما يسألوننى ماذا أريد أغض طرفى ولا أجيب .  
« أوه ، كيف أقول لهم إني إياك أنتظر ، وإنك وعدتني  
أن تجيئ ، كيف يطاوعنى خجلى حتى أقول لهم إني أعددت  
لبائتى هذا الفقر ؟ آه ، إننى أهدهد هذه الكبرياء فى دخيلة قلبى .  
« أنا أجلس على العشب وأتأمل السماء وأحلم بهاء قدومك  
فجأة — كل الأنوار تتوهج ، والأعلام الذهبية ترفرف على  
عربتك ، والواقفون على جانب الطريق يفغرون أفواههم حين  
رونك تنزل عن كرسيك لترفعنى من التراب وتجلس بجانبك  
هذه البنت الشحاذة ، وهى ترتعد من الخجل والزهو ، كلبلاية  
فى نسيم الصيف .

« ولكن الوقت يمضى ولا صوت لعجلات عربتك ، وتمر  
مواكب كثيرة بضجيج وصياح وأبهة . أنت وحدك الذى تريد  
أن تقف فى الظلال صامتاً متوارياً خلفهم جميعاً ، وأنا التى يجب  
أن تنتظر وتبكي وتذيب قلبها فى شوق ضائع ؟ »

كثيراً ما قارن دارسو طاغور بين نغمات الحب الإلهى فى  
« جيتنجالى » ونغمات الحب البشرى فى « البستانى » . إن  
البستانى عامر بهجة الحواس ، ومع ذلك فهناك نغمة أساسية  
من الشوق والانتظار تنتظم الديوانين معاً ، وليس هذا بمستغرب  
من تلميذ الشعراء الفياشناقيين الذين رأوا الحب البشرى معبراً  
إلى الحب الإلهى ، وقد كانت فلسفة طاغور كلها قائمة على الحب ،  
فبينما تسيطر « الضرورة » على المناطق الدنيا من الحياة والنفس ،  
يكون الحب هو قانون النفس العليا التى تعانق الوجود كله . وفى  
الحب تلتقى الحرية والعبودية أو على الأصح لا يكون لإحدى  
هاتين الكلمتين معنى ، لأن الحب معناه أن نختار الارتباط  
بالمحبوب . ومعرفة الله إنما تكون عن طريق الحب ، لأن المعرفة  
الحقيقية لا ضرورة فيها ولا إلزام ، وإنما تكون بأن يدرك  
الإنسان وجوده فى العالم ، ووجود العالم فيه . ولهذا نجد فى  
اشعار طاغور كثيراً صورة الضيف المنتظر ، رمزاً لفكرة

الله ، فهذه الفكرة لا تفرض نفسها علينا فرضاً بل تدخل إلى قلوبنا حين نكون مستعدين لاستقبالها . وشوقنا إليها قبل أن نلقاها واحتفاؤنا ببقاياها حين تتجلى لنا شبيهان بشوق المحب إلى لقاء حبيبه واحتفائه به .

وفكرة « الانتظار » هي الفكرة التي تعبر عنها مسرحية من أشهر مسرحيات طاعور في العالم الغربي : « مكتب البريد » ( ١٩١٢ ) . فبطل هذه المسرحية طفل مريض ، « أمل » ، يجبره الطبيب وعمه الذي يكفله على أن يلزم حجرته ، ولكن خياله يذهب بعيداً ، وراء المضبة ، ووراء النهر ، وهو من نافذة حجرته يستوقف العابرين ، ويكسب قلوبهم بأسئلته التي تنبع من نقاء روحه . ويعرف من الحارس أن البناء المواجه الذي ترفرف عليه الأعلام هو مكتب البريد الجديد ، وأن هذا المكتب هو مكتب الملك ، فيسأل : « هل تأتي الرسائل من الملك إلى مكتبه هنا ؟ » فيجيبه الحارس : « طبعاً . قد تأتي رسالة لك في يوم من الأيام » . ويتعلق الطفل بهذا الأمل ، ومع أن شيخ البلد يسخر من زعمه هذا ، فإن رسول الملك يأتي والطفل على فراش المرض ، ليعلن أن الملك قادم بنفسه .



عندما كان طاغور في الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا  
في عامي ١٩١٢ و ١٩١٣ ألقى عددا من المحاضرات أوضح فيها  
لمستميه الغربيين جوهر النظرة الهندية إلى الحياة كما يراه . إن  
هذه النظرة تقوم على الوفاق والتناغم بين الإنسان وعالمه ، لا على  
الحرب بينه وبين هذا العالم . والمثل الأعلى للإنسان الهندي هو  
إدراك الكون أو تحقيق نفسه في الكون وتحقيق الكون  
فيه ، لا « الاستحواذ » والسيطرة . لقد كان طاغور يبشر  
بهذه الرسالة في الوقت الذي كانت الأسلحة تكس فيه استعدادا  
لحرب عالمية رهينة . ولم يفتنه مظهر الحضارة الغربية . بل على  
العكس ، لقد ضاق بما فيها من صراع مستمر ، وكان - وبلاذه  
مستعمرة لإنجلترا - يؤثر فيمن عرفوه من الإنجليز أعظم التأثير  
بمحلال شخصيته الهندية .

وقد وقف طاغور الجانب الأكبر من نشاطه ، منذ ذلك  
الحين ، على مكافحة الحروب والسعي إلى التفاهم بين الشعوب .  
وما كان أشقها من رسالة على رجل لا تزال بلاده نفسها تجاهد  
جهادها العنيف المشروع للتخلص من قبضة الاستعمار !



## الوطن والعالم

**كان** طاغور دائماً مثالياً في وطنيته .

فقد رأيناه في مقالاته السياسية الأولى يواجه مواطنيه بعيوب نظام البطوائف ، ويسعى لتوجيه الحركة الوطنية الناشئة وجهة بناءة ، بتشجيع الصناعات الوطنية ، والعناية بتعليم اللغة القومية وطوال حياته لم يفصل قط بين الحرية السياسية وبين حرية أبناء الشعب وحقهم في الكرامة ، ولم ينظر قط إلى مستقبل الهند على أنه صورة من حاضر الدول الغربية التي أدت بها النعرة الوطنية والجشع المادي إلى اعتصار دماء الأبرياء . لقد كان يرى أن الحركة الوطنية يجب أن تقوم على « الحق » ، ولها أن تلجأ إلى القوة لتدافع عن الحق وتدعمه ، ولكن ليس لها أن تؤله القوة وحدها لتسعى إلى فرض « واقع » لا يطابق الحق . فتأليه القوة والاعتراف بالواقع ونسيان الحق هو ما جعل الحركات



الوطنية في البلاد الغربية وبالا على العالم وعلى نفسها ، ويجب أن تتجنب الهند ذلك ، وأن تطلو فية لتراثها الروحي العريق حتى تكون وطنيتها بركة على أبناء شعبها وعلى العالم .

وبلاذ مستعمرة مثل الهند حين ثور على مستعبديةا فهي ثور للحق ، ولكن حين تريد طائفة أو طبقة من أهلها أن تفسر الوطنية تفسيراً يعطيها وحدها كل الحقوق ، ويرد الطوائف أو الطبقات الأخرى إلى عبودية أشد من عبودية الاستعمار ، فإن هذه الطائفة تسيء إلى الحركة الوطنية وإلى الهند ، لأنها تنحرف عن طريق الحق ، وتحول الحركة الوطنية إلى طغيان من نوع جديد .

وعند ما تقوم الحركة الوطنية على الحق فإنها ستعرف أيضا حقوق الشعوب الأخرى . ولن تتحول يوماً إلى طريق العدوان الذي سارت فيه القوميات الغربية لأنها قامت ، كغيرها من مظاهر الحضارة الغربية ، على الغلبة والقهر ، ولم تقم على التفاهم الوطيد بين الإنسان وعالمه . وقد يتساءل المرء : وما للوطنية الهندية و( للعدوان ) ، ونحن نعلم أن الهند ، في وقت طاغور على الأقل ، لم تكن بحيث يخشى أن يصدر منها عدوان ، وإنما كانت تطالب بحق مغتصب ؟ والجواب عن هذا السؤال يلفتنا إلى ملاحظتين عظيمتي الخطر حول موقف طاغور الوطني :

الملاحظة الأولى : أن ثقته بقيمة الحضارة الهندية لم تنزع



قط . فلم يكن ، على الرغم من ثقافته الإنجليزية العميقة ورحلاته  
الكثيرة إلى الغرب ، ممن يميلون إلى تقليد الغرب في كل شيء .  
ولذلك كان يرى أن موقف غلاة الوطنيين من الهنود الذين مالوا  
إلى تأليه القوة وتطبيق مبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » هو في حقيقته  
موقف غير وطني ، لأنه يعنى التنازل عن روح الحضارة الهندية  
ونحن نجد مثل هذا الموقف عند غاندى . وإن كان غاندى يغلو  
إلى حد رفض كل ثمرات التفكير العلمى التى جاءت من الغرب  
فى صورة آلات ومخترعات . أما طاغور فيمكننا أن نقول إنه  
نظر إلى الموقف غير المتكافئ بين الهند ومستعمرها على أنه  
جانب من الصورة فحسب ، يقابله جانب آخر تبدو فيه عظمة  
الهند كاملة ، وهو جانب الفلاسفة الهندية التى تقوم على الإيمان  
بالوحدة بين كل الموجودات ، ورأى أن هذا الجانب يقتضى  
تطهير الحركة الوطنية من الحقد ، فلا تستخدم القوة إلا حين  
تضطر إلى ذلك للدفاع عن قضية الحق ، دون غضب ولا كره .  
والملاحظة الثانية : هى أن طاغور لم يكن مقيد النظر بالحاظر  
بل كان يمد بصره إلى المستقبل ويدرك أن هذا المستقبل ليس ملكا  
للدول الغربية وحدها ، بل هو ملك للهند وغير الهند من الأمم التى  
لم تزل مستضعفة فى زمنه . فإذا كانت الهند تسعى الآن للتخلص

من الاستعمار فعلها ألا تنسى وهي في سعيها هذا أن عالم الغد  
يجب أن يقوم على مبدأ الحق لا على مبدأ القوة والأمر الواقع .  
لم يكن من اليسير أن تطبق هذه المبادئ عملاً . وقد اشتغل  
طاغور بالسياسة العملية فيما بين سنتي ١٩٠٥ و ١٩٠٨ ، على أثر  
مشروع اللورد كرزون لتقسيم البنغال . فقد أثار هذا المشروع  
عاصفة من السخط في أرجاء البلاد ، ونقل الحركة الوطنية إلى  
مرحلة جديدة من النشاط الثوري . وألقى طاغور بنفسه في  
أتون المعركة ، وعقد الاجتماعات ، وخطب ، ونظم ، ونظم  
الأنشيد الوطنية التي تجاوزت بها أرجاء البنغال . وكانت خطته  
هي تحرير الشعب وتنظيمه ليكون قادراً على خوض المعركة . ففي  
إحدى خطبه يقول موجهها الكلام إلى شباب الحركة الوطنية  
من الطلاب : « إن المهانين المحتقرين الذين تبتلد إحساسهم عن  
أن يشعروا بالإهانة ونسوا حتى حقوق إنسانيتهم يجب أن يعرفوا  
معنى كلمة ( أخى ) . علموهم أن يكونوا أقوياء وأن يحموا  
أنفسهم ، فهذا هو الطريق الوحيد . ليكون كل واحد منكم  
مسئولاً عن قرية من القرى ولينظمها . علموا القرويين وأروهم  
كيف يظهرون قوة اتحادهم . ولا تنتظروا حتى الشكر من

أولئك الذين تودون أن تمنحهم حياتكم ، بل استعدوا لأنهم  
سيقاومونكم . »

ولكن التيار الذى أصبحت له الغلبة فى تلك المرحلة من  
الحركة الوطنية الهندية لم يكن تيار الوطنية التقدمية ، التى تقرر  
التحرر السياسى بمقاومة العصبية الطائفية وتحرير الشعب من  
قيود الجهل والخرافة والرجعية ، وهو التيار الذى كان يمثل  
طاغور ، بل تيار الوطنية المحافظة التى أرادت أن تبني الحركة  
القومية الهندية — وهى أكثر الحركات تقدماً — على أشد  
التقاليد الاجتماعية رجعية وأوغل المعتقدات الدينية فى الخرافات  
واضطر طاغور أن ينسحب من ميدان النشاط السياسى فى هدوء  
ولكن السنوات التالية كانت من أحفل سنوات حياته بالإنتاج  
الأدبى .

وقد استرجع طاغور تجاربه السياسية حين كتب روايته الطويلة  
« البيت والعالم » ( ١٩١٦ ) وأعلها أشهر أعماله التى أرسى بها  
أساس الرواية الاجتماعية فى الأدب البنغالى ، وكانت أولها  
« الحطام » ( ١٩٠٤ ) وآخرها « أربعة فصول » ( ١٩٣٦ ) .  
وهى تذكرنا بروايات تورجنيف التى يدير فيها قصة عاطفية على  
مسرحة من الأحداث القومية ، ويقرن المواقف الشخصية

بالمواقف السياسية والمناقشات الفكرية . ففي رواية « البيت  
والعالم » شخصيات ثلاث : الراجا « نيكهيل » وهو راجا تقدمي  
شاب يبذل جهده لمساعدة أبناء إقامته ، فينشئ المدارس التي  
يتعلم فيها معظم التلاميذ بالجان ، وقيم الأسواق لتشجيع الصناعات  
الوطنية ، ويفرس في كل فرد شعور الكرامة والحرية ، وينمي  
بين جميع الطوائف رابطة الأخوة والتسامح . وهو ينفق جانباً  
كبيراً من أمواله على الحركة الوطنية ، التي يتزعمها شاب آخر  
كان صديقاً له في أثناء الدراسة وهو « سنديب » وسنديب  
مزيج غريب من البطل والبذل ، فهو وطني متحمس إلا أنه  
لا يميز بين عاطفته الوطنية ورغباته الشخصية ، فهو يعلم أنبائه  
أن أبهة مظهره جزء من كرامة الحركة ، ويكاد يغوى زوجة  
نيكهيل « بيالا » التي يتخيل حبه لها مقترناً بمجده السياسي ،  
وخروجها على رابطة الزوجية مقترناً بخروج بلاده من قيود  
الاستعباد ... وهو كذلك مزيج من أسوأ ما في الثقافة الهندية  
والثقافة الغربية . فهو يقول عن نفسه إنه من عبدة « كالي »  
إلهة القسوة ، وهو يتخذ الغرب قدوة في عبادة القوة والإيمان  
« بالواقع » والسيخية بالحق .

في أحد مواقف الرواية يدور حوار بين الثلاثة ،  
ترويهِ بيالا :

« وتعمد سنديب أن يبدأ مناقشة مع زوجي ... فبدأ  
يقول مستثيرا :

... إذن فأنت لاتسلم بأن هناك مجالا لمخاطبة الخيال  
في العمل السياسي ؟

— إن للخيال مكاناً ياسنديب ، أسلم بذلك ، ولكني لأؤمن  
بإعطاء المجال كله للخيال . إتنى أريد أن أعرف بلادي على حقيقتها  
الصريحة ، ولهذا أخاف أن أستخدم العبارات الوطنية المغناطيسية ،  
وأخجل من ذلك .

— ماتسميه أنت العبارات المغناطيسية أسميه أنا الحقيقة .  
فأنا أؤمن حقاً بأن بلادي هي إلهي . إتنى أعبد الإلهية ،  
والله يتجلى في وطن الإنسان كما يتجلى في الإنسان .

— إن كان هذا ما تعتقده حقاً فينبغي ألا يكون عندك فرق  
بين إنسان وإنسان ، ولا بين وطن ووطن ...

— كلا يا نيكهيل ، إن هذا كله ليس إلا المطلق الجاف .  
ألا تسلّم بأن هناك شيئاً اسمه الشعور ؟

« فأجاب زوجي : أقول لك الحق ياسنديب ، إن شعوري

هو الذى يشور كلما حاولت أن تجعل الظلم واجباً ، والشر مثلاً أخلاقياً . إن عجزى عن السرقة لا يرجع إلى قدراتى المنطقية بل إلى أنى أشعر باحترام لنفسى وحب للمثل العليا .

« كان باطنى فى ثورة ، وأخيراً لم أستطع أن أبقى صامتة ، فصحت: أليس تاريخ كل بلد سواء أكان إنجلترا أم فرنسا أم ألمانيا أم روسيا هو تاريخ سرقة من أجل بلادهم ؟

— هم مسئولون عن سرقاتهم ، وإنهم ليسألون عنها الآن ، فتاريخهم لم ينته بعد .

فقاطعنا سنديب بابو قائلاً : لماذا لا نخذو حذوهم على كل حال ؟ فلتملأ خزائن بلادنا بالبضائع المسروقة أولاً ثم لنمض القرون حتى نُسأل عنها مثل سائر البلاد إن كان لابد من ذلك ولكنى أسألك : أين نجد هذا « السؤال » فى التاريخ ؟

— عندما كانت روما تُسأل عن إثمها لم يكن أحد يعلم أنها تُسأل ، وفى ذلك الوقت لم يكن يبدو أن لرخائها حدوداً . ألا ترى أمراً واحداً : أن حقائبهم السياسية تتقطع بالأكاذيب والخيانات وتكسر ظهورهم بأوزارها ؟ »

\* \* \*

انسحب طاغور من ميدان النشاط السياسى ، وأقام

في « شانتينيكيتان » . . مدرسة الغابة التي أنشأها على نسق « الأشرم » القديم ، لتكون للمجتمع « كالشمس بالنسبة للكواكب السيارة مصدرا للحياة والنور » فهو لم يعتزل المجتمع حين اعتزل السياسة العملية ، بل أراد أن تكون مدرسته مثالا للعمل الاجتماعي المخلص لمساعدة شعبه . ففي سنة ١٩١٤ أنشأ معهداً زراعياً ملحقاً بشانتينيكيتان ، وسماه « شرينيكيتان » أي « مرفأ الرخاء » . وكانت فكرته من إنشاء هذا المعهد أن تكون مناهج الدراسة موافقة لحاجات الفلاحين في القرى المجاورة ، وهدفه أن ترتبط المدرسة ارتباطاً وثيقاً بهؤلاء الفلاحين ، فتعلمهم وترشدهم إلى الطرق الاقتصادية السليمة لاستغلال الأرض .

وفي سنة ١٩١٦ سافر إلى اليابان ، وألقى هناك سلسلة من المحاضرات جمعت في كتاب « القومية » الذي نشر بالإنجليزية في السنة التالية . وفي هذه المحاضرات هاجم القوميات الغربية الاستعمارية التي تلغى الفردية والشخصية ، وتقوم على الأثرة والاستغلال . إن في العالم متسعاً لجميع الأمم ، ويجب أن تحافظ الأمم على استقلالها . لقد كان طاغور يلتقي هذه المحاضرات بينما كانت الدول الغربية تحني ثمار الاستعمار المرة ، وتبيد زهرة أبنائها في حرب طاحنة . وقد رأى أن عقلية العالم يجب أن تتغير ،

وأن القومية الأنانية لا يمكن أن تستمر ، وأن إنسان الغد يجب أن يربى على الإيمان بالأخوة الإنسانية .

ومن أجل تحقيق هذه الأغراض النبيلة أنشأ طاغور في سنة ١٩٢١ معهداً جديداً أطلقه بشاتينيكيتان، وسماه « فرقابهاراتى » أو « جامعة الأمم » . لقد كانت هذه الجامعة كما قال في خطبة افتتاحها : « فكرة عظيمة ، وإن ظهرت بيننا في شكل مادي صغير » . فقد كان غرضها السعى لإيجاد تفاهم عالمي وثيق ، بدراسة مختلف المدنيات في الشرق والغرب ، ففتح طاغور أبوابها لكل من يريدون دراسة الحضارات الشرقية من الغربيين وأنشأ لها مجلة فصلية باسمها . على أن « فرقابهاراتى » لم تكن مجرد جامعة أو معهد ، بل كانت كأهمها « مرفأ السلام » محلة في حضن الطبيعة ، يكون حفيف الأشجار وأغاني الليالي المقمرة جانباً كبيراً من جوها الذي يجعل نفس الزائر تمتلئ شعوراً بوجود الله .

والله لم يعرف طاغور في هذه الفترة الأخيرة من حياته مسافراً لا يسأم الرحلات ، فلا يكاد يوجد ركن من أركان الأرض لم يزره في رحلاته الكثيرة ، كما يعرفه داعية للسلام والتفاهم بين الشعوب ، ولكن هذه الرسالة العالمية يجب ألا تنسى مواقفه



الوطنية التي رفع فيها صوته ، بثبات وجلال ، مدافعاً عن شعبه المضطهد .

ففي سنة ١٩١٩ أراد الاستعمار البريطاني في الهند أن يحوّل التشريعات الاستثنائية التي أصدرها في أثناء الحرب إلى قوانين دائمة ، وبدأ غاندي حركة المقاومة السلبية ، وشملت البلاد كلها موجة وطنية عارمة أفزعت قوات الاحتلال ، فأقدم الجنرال «داير» على جريمة بشعة في مدينة «أمريتسار» إذ أمر بإطلاق النار على مظاهرة من الهنود العزل في مكان مغلق ، فقتل — حسب التقارير الرسمية — ٣٧٩ شخصاً وجرح ١٢٠٠ تركوا في مكان المذبحة دون عناية طبية . وكان هدف ذلك القائد كما قرر فيما بعد أن يوجد «حالة نفسية من وجهة النظر العسكرية ، لا بالنسبة إلى الحاضرين فحسب بل بالنسبة إلى البنجاب كله» . أي أن يرهب الشعب .

وقد كتب طاغور ، رداً على هذه الجريمة البشعة ، رسالة إلى الحاكم العام البريطاني تعد وثيقة من وثائق الحرية . قال فيها :

« إن فظاعة الإجراءات التي اتخذتها حكومة البنجاب لقمع بعض الاضطرابات المحلية قد صدمتنا صدمة كشفت لعقولنا

مبلغ سوء حالنا بوصفنا رعايا بريطانيين في الهند . ونحن واثقون  
من أن القسوة البالغة التي أبدت في فرض هذه العقوبة على شعب  
تعس وفي الوسائل التي اتخذت لتنفيذها ليس لها في تاريخ الأمم  
المتمدنة قدماً وحديثاً إلا نظائر قليلة معروفة . . . إن أقل  
ما أستطيع أن أعمله لبلادي هو أن أتحمّل كل النتائج التي تترتب  
على تعبيري عن احتجاج الملايين من أبناء وطني ، الذين أخرجت  
الأمم والجزع أصواتهم . لقد جاء الوقت الذي أصبحت فيه  
شارات الشرف أشد إهانة لنا بما يصاحبها من إذلال ، وإني  
لأود أن أقف — مجرداً من كل تكريم خاص — في جانب  
أبناء وطني الذين يتعرضون لما يظن من تفاهة شأنهم إلى امتهان  
لا يليق بالبشر . »

وقد رفض طلب طاعور إعفائه من لقب « سير » ، ولكنه  
لم يستعمل هذا اللقب بعد ذلك قط ، وكان ذلك سبباً كافياً لأن  
يستقبل استقبالاً فاتراً في رحلاته التالية إلى إنجلترا .

لقد كان طاعور كلما تقدم به العمر ازداد إيماناً بالإنسان ،  
وبينما نجد شعره الغنائي المتأخر في ديواني « الهارب »  
و « قطف الثمار » يسيطر عليه هدوء فلسفي عميق ، نجد في  
شعره السياسي والاجتماعي عاطفة مضطربة ، كما في هذه القصيدة  
من ديوان « قطف الثمار » :

« الذين يمشون في طريق الكبرياء ، يدوسون الحياة الواطئة  
تحت خطاهم ، ويفغطون خضرة الأرض الرقيقة بآثار أقدامهم  
المخضبة بالدم .

لهم أن يفرحوا ويشكروك يا رب ، لأن اليوم يومهم .  
ولكنني أشكرك لأن حظي مع المتواضعين الذين يقاسون  
ويتحملون عبء السلطان ، ويخنفون وجوههم ويخفقون صرخاتهم  
في الظلام .

لأن كل نبضة من ألهم قد سرت في أغوار ليلك ، وكل  
إهانة قد تجمعت في سكونك العظيم .

والغد لهم . »

وفي سنة ١٩٣٠ زار طاغور روسيا : والكلمات التالية التي  
ألقاها عند وداع ضيفيه توضح لنا رأيه في نظامها :

« أحب أن تعلموا مبلغ إعجابي بنشاطكم في نشر التعليم  
بين جماهير الشعب ، ويزيد من إعجابي هذا أنني أتمنى إلى بلد  
يُحرّم الملايين من مواطني فيه نور التعليم . لقد عرفت حقيقة أن  
إزالة جميع الشرور الاجتماعية يجب أن تكون باقتلاعها من  
الجزور ، وذلك لا يمكن أن يتم إلا بالتعليم . . . يجب أن  
أسألكم : هل تخدمون مثلكم الأعلى حين تشيرون في نفوس

من تعلمونهم الغضب والحقد الطبقى وحب الانتقام ممن لا يشاطرونكم آراءكم ؟ إنكم تعملون لغرض عظيم . ولهذا يجب أن تكونوا عظماء في نفوسكم ، عظماء في رحمتكم وفهمكم وصبركم . »

فقد كان طاغور يرى ، كما يظهر من رسائله التي كتبها في أثناء هذه الزيارة ، أن الرأسمالية أضربت بمصالح جماهير الشعب ، ولكن إلغاء الملكية الخاصة لن يقضى على الفقر ، والحرب الطبقية لن تساعد على الوصول إلى الانسجام الضروري .

وقبيل الحرب العالمية الثانية كانت الفاشية تمد سلطانها البغيض على أوروبا وآسيا ، وتضع يدها المخضبة بالدم على بلدان الشرق . وقد رفع طاغور صوته ضد العدوان الفاشي على الصين والحبشة وأسبانيا وتشيكوسلوفاكيا ، ومن أجود ما نظمته في السنوات الخمس الأخيرة من حياته قصيدته « إلى إفريقية » و « عباد بوذا » . وقصيدته « إلى إفريقية » تنتهى بهذه الآيات :

« تسلل إليكم هؤلاء الصيادون بفخاخ البشر .

وحشيتهم أحد من أنياب ذئابكم ،

وكبر ياؤهم أشد عى من غاباتكم المظلمة .

لقد تعرّى جشع المتمدنين الوحشى عن قسوته التي لا تعرف الخجل .

وبكىتم وخنقت صيحتكم  
 ودروب غابتكم غدت موحلة بالدموع والدماء  
 بينا أحذية اللصوص المغطاة بالمسامير تترك آثارها التي  
 لا تمحى على تاريخ عاركم .  
 وعبر البحر لم تزل نواقيس الكنائس ترن في مدنها وقراهم  
 والأطفال يهددون في أحضان الأمهات  
 والشعراء يتغنون بأناشيد للجمال . «  
 أما قصيدة « عباد بوذا » فقد كتبها الشاعر - كما يقول هو  
 نفسه - حين قرأ أن اليابانيين كانوا يصلون في معابد بوذا  
 ليبارك مذهبهم في أهل الصين :  
 « طبول الحرب تدق  
 ورجال يلوون ملاحهم لتروع  
 ويصرون على الأسنان .  
 من قبل أن يندفعوا ليجمعوا لحماً بشرياً لمطبخ الموت ،  
 يمشون لمعبد بوذا الرحيم .  
 يسألونه البركة .  
 وطبول الحرب تدق عالية : طق طق  
 والأرض تهتز ...



في السابع من أغسطس سنة ١٩٤١ مات طاغور بينما كان  
العالم يخوض حرباً طاحنة جديدة ، طالما أنذر الشاعر من  
خطرها ونبه إلى أسبابها . لقد خلف شاعر السلام رسالته  
الحالدة ، ومضى للقاء الموت الذي أحبه من بعض حبه للحياة :  
« أعلم أنه في النهاية المعتمدة ليومٍ ما ستودعني الشمس  
وداعها الأخير .

سيعزف الرعاة في ناياتهم تحت أشجار « البانيان » ،  
وسترعى الماشية على السفح قرب النهر ، بينما تعبر  
أيامى إلى الظلام .

هذا هو دعائى : أن أعرف قبل ذهابى لماذا نادتنى  
الأرض إلى أحضانها .

لماذا حدثنى سكون ليلها بحديث النجوم ، وقبل ضوء  
نهارها أفكارى فأزهرت .

قبل أن أذهب دعنى أردد نغمى الأخير لأتم موسيقاه ،  
دع المصباح يشتعل لأرى وجهك ، والزهور تنتظم  
لتتوج جبينك . »





## المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة .
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر . في أوله وفي منتصفه

الكتاب المقام

قضية الجلاء

عن مضر

بين سنتي ١٨٨٢ — ١٩٠٧

للدكتور عبدالعزيز فاعى

١٥ يونيه ١٩٦١



0401573